Fontane Blätter

63
1997

In diesem Heft:

Halbjahresschrift, begründet 1965
Im Auftrage des Theodor-Fontane-Archivs
und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
herausgegeben von
Hanna Delf von Wolzogen
und Helmuth Nürnberger

»Es ist nichts Auswendiggelerntes, nichts Schablonenhaftes in mir, ich bin ganz selbstständig im Leben, Anschauung und Darstellungsart, und halte mich deshalb für interessant und apart. Aber die Menschen wollen im Ganzen genommen wenig davon wissen.«

Aus einem Brief Theodor Fontanes
an Mathilde von Rohr
vom 6. Juni 1881

Inhaltsverzeichnis

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

Literaturgeschichtliches und Interpretation

Rezensionen und Annotationen

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,
Sie werden es längst in Augenschein genommen haben: die *Fontane Blätter* erscheinen mit diesem Heft in neuem Gewande. Der farbig kartonierte Umschlag, ein verschmälertes Format und ein gestrafftes Layout mögen dazu beitragen, die Lektüre noch angenehmer zu machen.

Das äußere Erscheinungsbild markiert aber auch einige andere bedeutsame Veränderungen. Das Fontane-Archiv hat mit dem neuen Jahr seinen langjährigen Sitz in der Potsdamer Dortustraße aufgegeben, um in ein Domizil am Rande des Holländischen Viertels zu ziehen. Fontane-Forscher können nun hier in hellen Räumen und urbaner Umgebung ihren Studien nachgehen.

Auch hat das Fontane-Archiv seit September vergangenen Jahres mit Hanna Delf von Wolzogen eine neue Leiterin, die als in dieser Funktion erste Frau in der Geschichte des Archivs nunmehr auch in die Herausgeberschaft der *Fontane Blätter* eintritt.

Es ist dies Zeit und Ort, Manfred Horlitz unseren nachhaltigen Dank auszusprechen. Manfred Horlitz hat in den schwierigen Zeiten der Wende, als in aussichtslosen Momenten die Existenz von Archiv und *Blättern* auf dem Spiel stand, sich mit aller Kraft für den Erhalt beider eingesetzt. Er verstand es, auch in schwierigen Zeiten einen weiten Kreis von Forschern, Sammlern und Freunden Fontanes für die Arbeit des Archivs zu gewinnen. Die Fontane Gesellschaft, mit der zusammen die *Blätter* vom Archiv seit 1994 herausgegeben werden, zählt ihn zu ihren Gründungsmitgliedern. Manfred Horlitz wird als Autor, Anreger und Ratgeber der Arbeit des Archivs und den *Blättern* verbunden bleiben.

Für die *Fontane Blätter* haben wir uns vorgenommen, die Hefte zukünftig bevorzugt unter thematischen Schwerpunkten erscheinen zu lassen. Unterschiedliche Lesarten, kontroverse Positionen sollen gebündelt vorgestellt und diskutiert werden. Wir wollen Themen aufgreifen, die Auseinandersetzung anregen, gelegentlich auch selbst initiieren. Beginnen wollen wir in Heft 64 mit dem Schwerpunkt »Effi Briest«. In Heft 64 werden die Briefe Fontanes an seinen Sohn Friedrich aus den Handschriften neu ediert abgedruckt werden, Anlaß für die Blätter, sich in Zukunft eingehender mit der Verleger-Persönlichkeit Friedrich Fontanes und der Rolle seines Verlages zu beschäftigen.

Doch zunächst steht das Jubiläumsjahr 1998 bevor. Die *Fontane Blätter* werden dann als Jubiläums-Doppelnummer erscheinen. Der 100. Todestag soll Anlaß sein, die Frage des Symposiums der Fontane Gesellschaft in Bad Freienwalde 1996 nach »Biographischem und Autobiographischem« erneut aufzugreifen und durch weitere Forschungen zu ergänzen.

Hingewiesen sei an dieser Stelle schon jetzt auf das internationale Symposium, das das Fontane-Archiv zusammen mit der Fontane Gesellschaft und den Berliner und Potsdamer Universitäten vom 13. – 18. September in Potsdam unter dem Titel »Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts« veranstalten wird. Das Symposium steht in inhaltlichem und zeitlichem Bezug zur Fontane-Ausstellung, die das Stadtmuseum Berlin im Märkischen Museum präsentieren wird. Nähere Informationen zu diesen Veranstaltungen wird das nächste Heft enthalten.

Die Spalte »Diskussion« enthält, nun zum letzten Mal, Stellungnahmen zu Günter Grass. Wir werden diese Spalte auch zukünftig offen halten für kontroverse und polemische Beiträge.

Die Herausgeber

Worte des Dankes

Liebe Fontane-Freunde in nah und fern,
mit einer redaktionellen Notiz im Heft 61/1996 wurden Sie informiert, daß ich aufgrund meines Alters in den Ruhestand getreten bin. Der damit verbundene Abschied aus dem Archiv, der mir nicht leicht gefallen war, ist kein Abschied von der Literatur und schon gar nicht von Theodor Fontane, dessen Denken und Fühlen mir mit zunehmendem Alter immer vertrauter wurde.

Der schönste Lohn für meine Arbeit sind die in letzter Zeit so zahlreich aus aller Welt empfangenen Zuschriften, die ich dankbar als Ausdruck des Vertrauens und gegenseitigen Verständnisses entgegennehmen durfte. Mir ist es deshalb ein Herzensbedürfnis, an dieser Stelle all jenen zu danken, die mich während meiner Amtszeit mit Wort und Tat zum Wohle unseres Fontane-Archivs sowie bei der Herausgabe unserer *Blätter* unterstützten. Ohne diese Hilfsbereitschaft und Zuarbeit hätte ich das »Archiv-Schiff« nicht aus den existentiell bedrohlichen Klippen der stürmischen Jahre 1989 bis 1991 heraussteuern und relativ sicheren Ufern entgegenführen können. Da es nicht möglich ist, hier allen tatkräftigen Wegbegleitern und Förderern des Archivs namentlich zu danken – dafür wären mehrere Druckseiten erforderlich – beschränke ich meinen Dankesgruß an meine Archivmitarbeiter, an die Damen und Herren des Redaktionsbeirates, an den Vorsitzenden der Theodor Fontane Gesellschaft e.V. als Mitherausgeber der *Fontane Blätter* sowie an alle Autoren der vergangenen Jahre und an unsere Redakteure.

Ich bitte Sie herzlich, die bisher dem Archiv und unserer Fontane-Zeitschrift bewahrte Treue auch künftig zu erweisen und die neue Leitung des Hauses sowie alle Mitarbeiter weiterhin tatkräftig im Interesse unserer guten Sache zu unterstützen.

In alter Verbundenheit
Ihr Manfred Horlitz

Unveröffentlichtes und wenig Bekanntes

»Aber das Reizende ist leider immer das weniger Wichtige.«

Vier Briefe Fontanes an seine Frau aus Frankreich 1871 und einige Reisenotizen

MANFRED HORLITZ (Hrsg.)

Im Frühjahr 1871 unternimmt Fontane erneut eine Studienreise nach Frankreich, um persönliche Eindrücke für sein Buch über den deutsch-französischen Krieg zu sammeln:

> »Am 9. April (Ostermontag) trete ich meine zweite Reise gen Frankreich an. Sie verläuft ohne Gefährde. Kurz vor Pfingsten treffe ich wieder in Berlin ein und beginne eine Schilderung meiner Erlebnisse während dieses zweiten Ausfluges in Feindesland.«[1]

Die sechswöchige Tour in das von deutschen Truppen besetzte Frankreich erbrachte eine außerordentliche Fülle von Material,[2] die Fontane offensichtlich bewog, das persönlich Erlebte und Erfahrene unmittelbar in eine Reiseschilderung zu kleiden.

Mitte August war er bereits mit dem ersten Teil fertig, und in der Abgeschiedenheit von Dobbertin und Warnemünde – »aber in guter Stimmung und guter Gesellschaft«[3] – konnte er den zweiten Teil in wenigen Wochen nahezu vollenden. Bereits Ende November 1871 (vordatiert auf 1872) erscheint im Verlag Rudolf von Decker, Berlin, das zweite französische Reisebuch[4] unter dem bildhaften Titel: *Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen.* Die *Vossische Zeitung* hatte daraus schon seit August 1871 einige Kapitel vorabgedruckt.

Im Unterschied zu seiner Arbeit an dem 70er Kriegsbuch entstehen diese umfangreichen Reiseschilderungen – weitgehend abgehoben von den rein militärischen Vorgängen – in einer unvergleichlich kürzeren Zeitspanne. Fontane bringt in diese subjektiv gestaltete Welt des Kriegsgeschehens vor allem vorurteilsfreie, kritisch-abwägende Betrachtungen über die preußische Militär- und Zivilverwaltung in den besetzten Gebieten und über die Folgen des Krieges für Sieger und Besiegte ein. Frei von jeglichem Chauvinismus, dem ettliche deutsche Autoren in jener Zeit verfielen, bekennt sich Fontane in einer von Ironie und Humor getragenen Darstellung zu Toleranz und Versöhnung.[5]

Aus dem Verhältnis der Beschreibung von militärischen Aktionen und Exkursen in die französische Kulturgeschichte, verflochten mit Betrachtungen über gemeinsame Kulturwerte und -beziehungen zwischen Deutschen und Franzosen, vermittelt Fontane Zeit – und Weltgeschichte.

Dazu bemerkt er selbst:

»(.....) auf Reisen gelten nur solche Apartheiten, die zugleich einen Konnex mit dem großen Allgemeinen unterhalten, (.....) solche Dinge, die das Glück gehabt haben, der Weltgeschichte in irgendeiner Form und Weise vorgestellt zu werden.«[6]

Die Reiseschilderungen stützen sich auf zahlreiche tagebuchartige Aufzeichnungen, die in mehreren Notizbüchern überliefert sind. Vergleicht man diese mit dem Text des Reisebuches *Aus den Tagen der Okkupation,* so fällt auf, daß der Autor ihm besonders wichtig erscheinende Formulierungen nahezu wörtlich übernommen, andere hingegen ausgespart oder in einen anderen Sinnzusammenhang gestellt hat.

Andererseits finden sich in dem Reisebuch erlebnishafte Episoden, die man in den Notizen vergeblich sucht. Aber gerade diese epischen Einsprengsel, zumindest graduell fiktionalen Ursprungs, lockern nicht nur zwischen der Beschreibung von militärischen Ereignissen, von Kunstdenkmalen und Naturlandschaft auf, sondern eröffnen dem Erzähler die Möglichkeit, das Geschilderte in größere zeit- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge zu stellen.

Fontanes Briefe, die er während seiner Frankreichreise (9.4.–16.5.1871) an seine Ehefrau Emilie nach Berlin richtete, können seit kurzem wieder wissenschaftlich genutzt und im Zusammenhang mit den Notizbüchern für weiterführende Studien herangezogen werden. Aus dem Zeitraum vom 10. April bis 14. Mai 1871 sind 23 Briefe an Emilie überliefert. Diese gehörten sämtlich zum Vorkriegsbestand des Theodor-Fontane-Archivs der Brandenburgischen Provinzialverwaltung und galten wie der überwiegende Teil der Handschriftensammlung seit Kriegsende als verschollen.[7]

1995 erhielt das Archiv zu seinem 60jährigen Jubiläum aus diesem Konvolut zwanzig Briefe als Geschenk aus privater Hand zurück.

Herrn Prof. Dr. Dr. Jochen Frowein, Heidelberg, und seinen Geschwistern gebührt für diese großherzige Schenkung besonderer Dank. (Die Briefe waren Anfang der 50er Jahre seinem Großvater geschenkt worden.) Die Geschwister Frowein hatten – unabhängig von der Kenntnis einer früheren Entwendung aus dem Fontane-Archiv – entschieden, diese Autographe dem Theodor-Fontane-Archiv des Landes Brandenburg zum Zwecke wissenschaftlicher Auswertung und Publikationen zu übergeben.

Das Archiv konnte später noch je einen weiteren Brief aus der Zeit der Frankreichreise aus öffentlicher und privater Hand zurückerwerben. Damit stehen der Forschung und Edition diese zum größten Teil bisher nicht publizierten Briefe wieder öffentlich zur Verfügung.[8]

Theodor Fontane schrieb an Emilie in der Regel nach ermüdenden Tagestouren, die er von den Orten aus unternahm, in deren Umfeld die entscheidenden militärischen Aktionen zwischen französischen und deutschen Truppen stattgefunden hatten. Zahlreiche Gespräche mit deutschen Militärs, aber auch mit französischen Bürgern vermitteln ihm im Zusammenhang mit der Besichtigung vieler Gefechtsplätze ein anschauliches Bild vom Kriegsgeschehen. In den Briefen reduzieren sich verständlicherweise die vielseitigen Beobachtungen und Erlebnisse, die in den Notizbüchern häufig mehrere Seiten umfassen und viele Details einschließen, auf wenige, zum Teil recht allgemein gehaltene Mitteilungen, so daß man von einer tagebuchartigen Form fast aller Briefe sprechen kann. Zuweilen werden zwischen Brieftext und Reisenotiz auch erhebliche Unterschiede in der Wertung zu Personen und Sachverhalten deutlich. Auch wenn man berücksichtigt, daß in den Brief situationsbedingte Stimmungen einfließen und dieser einem persönlich-vertraulichen Mitteilungsbedürfnis entspricht, so stellt sich doch bei unterschiedlichen Wertungen – im Zusammenhang mit der Buchveröffentlichung – die Frage nach den Beweggründen. (Dies aufzuklären setzt die vollständige Edition des gesamten überlieferten Briefwechsels mit Emilie sowie die Veröffentlichung der erwähnten Reisenotizbücher voraus.)

Aus der Intensität der Korrespondenz ist jedoch erkennbar, daß Fontane seine Ehefrau an wesentlichen Erlebnissen teilhaben läßt und sie auch über sein Befinden unterrichten möchte, zumal seit seiner Inhaftierung auf französischem Boden kaum ein halbes Jahr vergangen war.[9] Die sechswöchige Reise forderte von ihm erhebliche physische Anstrengungen, zumal die damaligen Wege- und Verkehrsverhältnisse mit den heutigen nicht vergleichbar sind.

Von Straßburg ausgehend, besuchte er auf der Route über Reims, St. Denis, Amiens, Rouen, Dieppe, St. Quentin, Sedan, Metz, Saarbrücken, Belfort und Bitsch etwa 25 Ortschaften sowie die in ihrem jeweiligen Umkreis befindlichen Schlachtfelder.

Danach führte ihn sein Weg wieder in die elsässische Metropole zurück, wo er am 15. Mai die Heimreise antrat.

Der nachfolgenden Briefedition können hier aus Platzgründen nur einige ausgewählte Reisenotizen zum Vergleich beigefügt sowie Verweise auf den

Buchtext *Aus den Tagen der Okkupation (...)* gegeben werden. Die Originalbriefe Theodor Fontanes an Emilie sowie die Auszüge aus seinen Reisenotizbüchern werden buchstaben- und zeichengetreu wiedergegeben; lediglich die mit waagerechtem Strich bezeichnete Doppelkonsonanz von »m« wird aufgehoben.

Hervorhebungen bei Fontane erscheinen gesperrt.

Für die Erlaubnis, Fontanes Reisenotizen von 1871 auszugsweise zu veröffentlichen, danke ich der Handschriftenabteilung in der Staatsbibliothek – Stiftung Preußischer Kulturbesitz – Berlin; ferner dem Theodor-Fontane-Archiv für die Genehmigung zur Herausgabe von vier Briefen Fontanes an Emilie aus dem Jahre 1871.

Verwendete Abkürzungen:

HF IV, 2: TH. FONTANE: *Werke, Schriften u. Briefe,* Abt. IV (=Briefe), Bd.1-4. München: Carl Hanser Verlag 1976-82.

NB: Reisenotizbücher Th. Fontanes aus der Frankreichreise 1871. (Seit 1965 durch Leihvertrag im Theodor-Fontane-Archiv deponiert; Sign. D 7 bis 10.)

TB: TH. FONTANE: *Tagebücher.* (2 Bde.) Berlin: Aufbau-Verlag 1994; Teil der »Großen Brandenburger Ausgabe«.

AdTO: TH. FONTANE: *Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich u. Elsaß-Lothringen* 1871. Berlin: Verlag der Nation 1984. (gelegentl. als *Osterreise* zitiert.)

Anmerkungen zur Einleitung:

1 TB, Bd. 2, S. 39; zum Ablauf d. Reise s. AdTO, S. 379.

2 Die Notizbücher d. Frankreichreise Fontanes werden demnächst vom Aufbau-Verlag, Berlin, innerhalb der *Großen Brandenburger Ausgabe* erstmalig vollständig veröffentlicht.

3 TB, a.a.O., S. 39.

4 Fontane hat seine Frankreich-Erlebnisse von 1870 einfühlend in seinem ersten Frankreich-Reisebuch: *Kriegsgefangen. Erlebtes* 1870 geschildert, das bereits im März 1871 bei Rudolf v. Decker, Berlin, erschienen war. (Vorabdruck in der *Vossischen Zeitung* v. Dez. 1870 bis Febr. 1871)

5 Zur unterschiedlichen inhaltl.-funktionalen u. ästhet. Gestaltung zw. d. eigentl. Kriegsbuch *Der Krieg gegen Frankreich* 1870-1871 (2 Bde.), Berlin: Decker, 1873 u. 1875/76 und d. Reisebuch *Aus den Tagen der Okkupation (....),* s. AdTO; vgl. bei H.H. REUTER: *Fontane,* Bd. 1, S. 476–79, ferner H. NÜRNBERGER: *Theodor Fontane mit Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten,* Hamburg: Rowohlt 1990, S. 116–17 sowie d. Nachwort v. G. JÄCKEL in AdTO, S. 371 ff.

6 AdTO, S. 141.

7 Vgl. *Handschriftenverz. des Theodor-Fontane-Archivs d. Brandenburg. Provinzialverw.* 1936/37, Repos. 55, IX/871 Bl. 126/27, Sign. R 2/Nr. 263–285.

8 Von diesen 23 Briefen sind bisher veröffentlicht:

- Briefe aus St. Denis v. 18. u. 20 April 1871; vgl. HF IV, 2, S. 376-77;
- in Regestform: Brief aus Sedan v. 4. Mai 1871; vgl. Stargardt, Auktionskatalog 647/1990, Nr. 118.

9 Vgl. THEODOR FONTANE: *Kriegsgefangen. Erlebtes* 1870, hrsg. v. O. DRUDE, Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1993; ferner TB, Bd. 2, S. 37-38.

Frau Emilie sah der zweiten Abreise ihres Mannes auf den französischen Kriegsschauplatz offensichtlich mit großem Unbehagen entgegen; denn noch standen ihr die Ängste des Vorjahres um sein Leben deutlich vor Augen. Vermutlich um diese Sorge zu mildern, meldet er sich unmittelbar nach seiner Ankunft in Straßburg am 10. April 1871 und danach aus jedem Quartierort, so daß Emilie fast jeden zweiten Tag eine Nachricht über seine Eindrücke und den Verlauf der Reise erhält. Diese führt zunächst in einem großen Bogen durch nordfranzösisches Gebiet bis zur Kanalküste bei Dieppe.

(1)

Dorf Neuville bei Dieppe
27. April 71.

Liebe Frau.

Gestern in Rouen. Kostbar. Das Ganze wie eine Vereinigung aller Vorzüge dreier Länder: Frankreich, Deutschland, England. In der That liegt es so, daß es an alle drei grenzt, denn der Canal ist mehr Brücke als Grenze.

Am Abend spät fuhr ich nach Dieppe, nachdem ich noch mit Dr Roquette[1] eine angenehme halbe Stunde in dem Eßsaal des Bahnhofes verplaudert hatte.

Heute früh bin ich von Dieppe, das ganz entzückend ist (halb Brighton, halb Warnemünde, welches letztre sehr freundliche Erinnerungen weckt) hier hinaufgestiegen nach dem Hügeldorfe Neuville, von dessen höchster Stelle aus, man das Meer überblickt.

Ich schreibe diese Zeilen in einem kleinen Wirtshaus, bei einem Glase Bier, nur durch die Straßenbreite von Kirche und Kirchhof getrennt, auf dem Alexander Dumas père[2] begraben liegt. Ich werde nun hinübergehn, um das Grab des französischen Goedsche[3] (in Produktionskraft, Fähnrich-Bewunderung und Mohrenabstammung rivalisiren sie) zu besuchen. Vielleicht füg ich dann noch eine Zeile hinzu,

wie immer Dein

Th: F.

N a c h s c h r i f t . Es ist entzückend hier. Die Blumen sind von A. Dumas Grabe. Nimm sie, schreibe einige Zeilen an Ludchen[4] und sage ihr: ich hätte an Dumas Grabe an ihn (den Papa Hofrath)[5] gedacht und schickte ihm diese Blüthen vom Grabe des großen Erzählers, des »Trovatore« (Erfinders).

Dumas war halb Hesekiel, halb Goedsche, und log wie beide zusammengenommen. Hiervon und von der gleichzeitigen Erinnerung an Goedsche mußt Du aber nichts sagen. Ist Dir die ganze Sache, die m i r angenehm wäre (denn er hat sich in der Oleron=Zeit[6] sehr gut benommen) peinlich, so hebe die Blumen auf und ich bringe sie ihm persönlich. Doch wäre es wohl gut, Du thätest nach d e r Seite hin auch mal etwas. Mit den bloßen Sympathieen und Antipathieen kommt man nicht weit. – Ich war auch in Puy bei A. Dumas fils.[7]

Man möchte hier 14 Tage oder doch wenigstens 8 Tage sein. Aber heut Abend gehts weiter. Rouen und Dieppe sind allerdings die reizendsten Punkte meiner Reise bis jetzt, wenn auch freilich nicht die wichtigsten. Aber das Reizende ist leider immer das weniger Wichtige.

Dein

Th. F.

Nach einer mehrtägigen Besichtigung des Schlachtfeldes im Raum von Amiens sowie der Kathedrale u.a. Sehenswürdigkeiten dieser Stadt besucht Fontane vom 26. bis 28. April 1871 Rouen, Dieppe und deren Umgebung. In den umfangreichen Reisenotizen aus diesen Tagen äußert sich seine Begeisterung für die Städte und die Landschaft der Normandie und löst Erinnerungen an seinen England-Aufenthalt, insbesondere an englische Geschichte und Kultur der Normannenzeit aus. Diese Eindrücke finden in der *Osterreise*[8] in dem umfangreichen Kapitel *Rouen-Dieppe* ihren Niederschlag. Dieses Buchkapitel reichert er mit erlebnishaften Episoden an, die weder in den Briefen noch in den Reisenotizen erwähnt werden, so u.a.

- Gespräche mit Französinnen auf der Fahrt von Rouen nach Dieppe (am 26. April), die ihren Haß über die Lage in Frankreich zum Ausdruck bringen;[9]
- Szene an der Strandpromenade von Dieppe, wo deutsche Offiziere von geschäftstüchtigen Franzosen für eine Überfahrt nach England und zur Besichtigung englischer Städte angeworben werden.[10]

Diese und andere Episoden, häufig mit Mitteln der Ironie und Satire gestaltet, machen den poetischen Reiz der *Osterreise* aus und rücken das Buch in die Nähe kritisch-unterhaltsamer Epik.

In den Reisenotizen gibt es keine Hinweise auf ein Gespräch mit Dr. Roquette und auf den Besuch der Grabstätte von Dumas père, geschweige denn auf die im Brief vom 27. April anklingende negative Wertung des französischen Schriftstellers. Vergleicht man die Reisenotizen von der »Dumas-Begegnung« mit der erzählten Episode in der *Osterreise*, so erscheint diese in einem etwas anderen Licht und mit einer relativierenden Wertung des französischen Autors.[11]

Aus Reisenotizbuch D 8 :

a. Stallgebäude. Wagenremise
b. die 3 Giebel. A. Dumas
c. neue Villa eines Engländers
d. Privathaus

Das Ganze sehr an Heringsdorf erinnernd. Auch zu Beginn der Schlucht einzelne Landhäuser.
Vielleicht 1000 Schritt mehr nach Dieppe zu, begegnete mir ein Paar, das auf diese Villa zuschritt; ich glaube es war A. Dumas u. Frau. Er, dem Alten etwas ähnlich, stark verdünnter Mohrenkopf, stattliche Figur, die Allüren eines Officiers in Civil; sie, nicht schön, aber sehr pikant, in dunkelviolettem Kleid und einem modernen hübschen Mantel von rothkarirtem schottischen Stoff.
Das Haus ist in rothem Backstein gebaut, mit gelber Eckeinfassung. Die Dächer von Schiefer. Das Ganze stattlich, ziemlich windgeschützt, Blick in die Landschaft und aufs Meer. Dennoch macht das Ganze mehr einen wohlhabenden als einen künstlerischen oder poetischen Eindruck. Es fehlt Wald, Gartenanlage, Blumen, Rankengewächse, wilder Wein, Hühnerhof, Pfauen etc. So ist das Ganze doch eigentlich steif und langweilig und architektonisch auch nicht viel werth. Im Innern vielleicht reizend.

Nach der Besichtigung des Schlachtfeldes bei St. Quentin (30. April) erreicht Fontane nach abenteuerlich-strapaziöser Tour durch teilweise ver-

wüstete Ortschaften am 1. Mai Sedan. Dort besucht er bis 4. Mai jene Stätten, bei denen die Entscheidungsschlacht zur Kapitulation des französischen Heeres geführt hatte.

(2)

Sedan 3. Mai 1871
Mittwoch

Liebe Frau.

Seit vorgestern Mittag bin ich hier und komme doch jetzt erst dazu Dir zu schreiben. Es war eine beständige Anspannung.

Ich kam an, gab beim Commandanten, Major Ritgen,[12] einen Empfehlungsbrief ab, aß in heitrer Gesellschaft (General v. Schimmelmann Exc.,[13] eine Art Humorist, Herrn v. Kotze[14] von den 11. Ulanen und ein Ingenieur-Hauptmann) zu der sich zuletzt auch Major Ritgen gesellte, ein feiner, nervöser, ziemlich aparter Herr, der sehr zierlich angefaßt sein wollte.

Es wurde nun das Programm gemacht, das darin bestand, daß ich erst das Schlachtfeld von Beaumont[15] (30. August) dann das von Sedan[16] (1. Sept.) sehen müsse.

Gut. Beaumont ist 3 Meilen. Ich nahm einen Wagen, 30 Franc's, etc, etc., alles ganz wie auf meiner berühmten Fahrt nach Domremy. Die Aehnlichkeit, auch in kleinsten Zügen, war mitunter geradezu bedrücklich.

Aber wir haben jetzt Frieden und in Beaumont lagen preuß. Truppen, Mecklenburger und Schl. Holsteiner.

Ich passirte zunächst das berühmte Bazeilles,[17] das die Baiern bekanntlich nicht »moderat verwüschtet« sondern »ordonnanzmäßig devaschtiert« haben, fuhr dann bei Mouzon (Brigade Zychlinski)[18] über die Maas und war 7 1/2 in Beaumont.

Ich stellte mich dem Curé[19] vor, der ein Buch über die Schlacht bei Beaumont geschrieben hat und wir verabredeten für den nächsten Morgen früh einen Gang über das champs de bataille.

Dies geschah. Um 6 1/2 brachen wir auf, bis 10. Dann nach Sedan zurück. Um 3 Uhr Ritt mit dem Major Ritgen um das Schlachtfeld herum; es dauerte 2 1/2 Stunden, war sehr lehrreich, sehr interessant, aber doch eine harte Nuß für mich. Ich zähle seitdem zu den Blessirten dieses Krieges. Vielleicht krieg' ich auch noch das Kreuz. Heute Vormittag will ich nach Doncherry[20] und all den Plätzen, wo die Zusammenkünfte zwischen dem Kaiser und Bismarck und zwischen dem Kaiser und König stattgefunden haben.

Zuletzt werd ich wohl noch auf den Kirchthurm steigen, um einen noch maligen Ueberblick zu haben. Heute Abend, spätestens morgen früh hoff ich in Metz einzutreffen. Daselbst finde ich hoffentlich gute Nachrichten von Dir vor.

Das Wetter ist jetzt schön und mein Befinden, unberufen, besser.

Viele liebe Grüße. Wie immer

Dein

Th. F.

---

* »devasti(e)ren« (lat.): zerstören/verwüsten.

Fontanes tiefe Betroffenheit über den hohen Zerstörungsgrad französischer Ortschaften und das Leid der Zivilbevölkerung läßt sich aus verschiedenen Schilderungen innerhalb des *Sedan*-Kapitels seines Reisebuches erschließen. Auch in den Briefen an Emilie und in den Reisenotizen bleiben die Kriegsfolgen nicht unerwähnt, während die in der *Osterreise* gestalteten Dialoge über französische Geschichte und Kultur darin ausgespart sind. Bemerkenswert ist jedoch eine hier nachfolgend wiedergegebene Notiz vom 1. Mai 1871 über den Charakter der Franzosen und ihre Lebensart. In welchem Grade Erlebtes oder Fiktives thematisiert wird, läßt sich nicht nachweisen, aber entscheidend ist wohl, daß Fontane diese auf Toleranz gegenüber Frankreich zielenden Worte im bereits erwähnten *Sedan*-Kapitel des Reisebuches einem hochrangigen deutschen Offizier in den Mund legt, und das in einer Zeit, in der sich die deutsche Öffentlichkeit überwiegend einem Hurra-Patriotismus gegenüber dem besiegten »Erbfeind« hingibt.

Aus Reisenotizbuch D 9 :

Sie sind plapprig, aufschneidrig, mit dem Munde vorweg, müssen scharf angefaßt werden, sind schlechte Politiker.

Aber nichts ist komischer als ihnen das Leben absprechen zu wollen. Sie waren lüderlich zu Franz I. Zeiten, zur Zeit der Regence und sind es noch. Es sollte schwer werden nachzuweisen, daß sie physisch heruntergekommen sind.

Sie sind tapfer, haben sich superb geschlagen, sind klug, findig, intelligent, man findet zahllose starke gesunde Leute, die Frauen sind fleißig (....) halten alles zusammen und sind physisch ganz und gar nicht herunter. Im Gegenteil. Sie haben ihre nationalen Fehler, gewiß, (...) wer

hat sie nicht ? Wer nicht blos die Oberfläche französischen Lebens kennen gelernt hat, wer in die Lage gekommen ist auf Schlössern, in Herrenhäusern, bei den Maires oder den alten Familien (...) zu leben, an ihrer Tafel zu essen, mit ihnen zu plaudern, Einblick zu gewinnen in ihr sociales und ihr häusliches Leben, der wird nicht umhin können mit Hochachtung davon zu sprechen und in dem Ton, der in solchen Häusern herrscht, immer noch ein Vorbild wahrhaft feiner Sitte zu erkennen.

Am 4. Mai 1871 reist Fontane über Montmédy und Thionville (Diedenhofen) nach Metz, wo er auch hier nicht nur die städtischen Kunstdenkmale besichtigt, sondern ausgedehnte Fahrten zu den umliegenden ehemaligen Gefechtsplätzen unternimmt (Mars-la-Tour, Vionville, Gravelotte, Rezonville und St. Privat).

(3)

Metz 5. Mai 1871
Freitag
Grand Hôtel de Metz.

Liebe Frau.

Heute vor 50 Jahren, am 5. Mai 1821, ist der erste Napoleon[21] auf St Helena gestorben; auch e r hat falsch prophezeiht wie so viele große Leute, Europa ist in 50 Jahren weder »republikanisch noch kosackisch« geworden, sondern Preußen, in Betreff dessen er 1807[22] dekretiren wollte »hat aufgehört zu sein« beherrscht die Situation, herrscht – in Metz.

Gestern Abend bin ich 11 1/2 hier eingetroffen, nachdem ich Sedan 13 Stunden vorher verlassen hatte; die Entfernung wird kaum mehr als 13 Meilen betragen, – das ist also ein Fahren noch u n t e r alter Postkutsche. Fünf Stunden davon waren Aufenthalt in Diedenhofen (Thionville) das ich bei der Gelegenheit mehr als ausreichend kennen gelernt habe. E i n e Stunde reicht aus, diesen Gedanken der Weltgeschichte zu begreifen. Ein Nest mit Wall und Wasser, einige zusammenbombardirte Häuser (wie überall) und viele Leutnants, auch wie überall. Sie verbummeln gründlich.

»Würfelspiel und Kartenlust
und ein Kind an meiner Brust«

so ohngefähr singt Casper im Freischütz[23]; diese zwei Zeilen um fassen das Dasein eines Leutnants jetzt und bei vielen, die in der Wolfsschlucht[24]

gegossen haben (Wein natürlich) wird es schließlich auch heißen: sechse treffen, sieben äffen. George wird hoffentlich als unbescholtener »Max« aus diesem Freischütz=Leben hervorgehn.[25]

Metz macht ganz den Eindruck einer Stadt, die Regierungs=pet war; in das alte, ursprüngliche Netz ist überall Schönes und Großartiges hineingebaut, oder, wo kein Platz war, angefügt.

Ich werde hier, da ich von hier aus auch den Ausflug nach Saarbrücken mache, wohl 5 Tage bleiben müssen, also Freitag, Sonnabend, Sonntag, Montag, Dinstag.

Wenn Du diesen Brief bis Sonntag früh erhälst, was sehr gut möglich ist, so antworte gleich bis Sonntag Nachmittag 6 Uhr; der Brief ist dann Dinstag früh hier. Adresse:

Th.F. Metz
Grand Hôtel de Metz

»Hôtel de Metz« ist kein Schreibfehler. Ich bin in Metz, und zugleich im Grand Hôtel de Metz.- Ich ziehe mich nun an und geh auf die Post, wo ich hoffentlich einen Brief, oder vielleicht Briefe von Dir finden werde. Wie immer Dein Th.F.

Das einliegende kleine Gemüse ist auch noch aus dem Park von Chateau Bellevue bei Sedan.[26]

Zwischen Fontanes Briefen aus Metz und den Reisenotizen aus diesen Tagen gibt es inhaltlich – bis auf wenige Ausnahmen – keine gravierenden Unterschiede, wenn man davon absieht, daß familiäre Dinge natürlicherweise der Korrespondenz mit der Ehefrau vorbehalten bleiben. Befremdlich erscheint jedoch, daß seine häufigen Beobachtungen und Reflexionen über die allgemeine Zurückhaltung der Lothringer gegenüber der deutschen, insbesondere preußischen Militär- u. Zivilverwaltung und deren Haltung, französische Sprache und Lebensart zu bewahren, in den Briefen völlig unerwähnt bleiben.

Diese Erfahrungen füllen viele Notizblätter und werden in der *Osterreise* in verschiedenen Episoden erzählerisch gestaltet.

Während der Unterhaltung mit einem Gastwirt in Gorze bei Metz resümiert der Erzähler:

> »Die Lothringer, mit ihrer letzten Herzensfaser längst zu Franzosen geworden, betrachten sich völlig als Bewohner einer e r o b e r t e n Provinz. Sie haben unterlegen, sind als Beutestück dem Sieger zugefallen und müssen sich in die Gesetze desselben finden.«[27]

An anderer Stelle betont der Autor sogar, daß dem Sieger als »Anstandspflicht« gewissermaßen der erste Schritt für ein »Entgegenkommen« zufalle, damit es wieder zu einer Annäherung, zu einem »Austausch der Ansichten« komme.[28]

Nach Besichtigung der östlich Metz gelegenen Schlachtfelder begibt sich Fontane am 9. Mai nach Saarbrücken, besucht die Spicherer Höhen und am nachfolgenden Tage Stadt und Festung Bitsch.

Der Anblick der Trümmer von Bitsch und das Schicksal seiner Bewohner am Beispiel des Gerbermeisters Heller haben ihn offensichtlich bewogen, seine Eindrücke am gleichen Tage zu notieren,[29] auch seiner Frau mitzuteilen, und diesem nachhaltigen Erlebnis in seinem Reisebuch später einen ganzen Abschnitt zu widmen.[30]

Aus Reisenotizbuch D 9:

Von Saargemünd aus fuhr ich in Gesellschaft lauter Will-Franzosen, die Ergänzung zu den Muß-Preußen. Es berührt wenig angenehm. Um 7 in Bitsch. Die Festung lag prächtig da; gar nicht klein. Als Felsen-n e s t sehr respektabel. Zu stürmen wohl kaum möglich.
Die Stadt zerstört. Drei Hôtels niedergebrannt. Nur das Hôtel de Metz übrig geblieben. Endlich ein Zimmer. Gang um »Gottfrieds« Vater aufzusuchen.[31] Gespräch auf der Steinbank, daneben der rauschende Brunnen mit der Jungfrau von Orleans, hinter uns eine Schuhmacher Werkstatt, in der alles fleißig bei der Arbeit war. Der junge Mann. »Kennen Sie hier einen Weißgerber, dessen Sohn in Lyon arbeitet; der Sohn heißt Gottfried.« Ei freilich. Nun hin. Das Haus. Das dunkle Zimmer. Drei Männer, zwei Frauen. [...] »Ich war in Lyon mit einem jungen Mann zusammen, der» – In diesem Augenblick traten Gottfried vor.
Nun Erzählung seiner Schicksale, dann von Bitsch, Bombardements-Nacht etc. Gottfried begleitet mich. »Dies ist unser Haus«. Die kleinen Kellerfenster, die durch eine Holzlade geschlossen waren. Der Schutt. Der rettende Bäcker. Alle Vorräthe an Leder zerstört. [...]
Ins Hotel. Abendessen. Dieselbe Will-Franzosenschaft. Unangenehm. Parallele mit der literar: Stuart-Begeisterung der presbyterianischen Schotten.[32]
Diese Zustände hier sind aber noch konfuser. Sie sind Deutsche und haben ein volles Einsehen von der Erbärmlichkeit franz. Gouvernements (...) Dennoch sind sie in Frankreich selbst verliebt und nennen sich mit Stolz die »besten Franzosen.«

(4.)

Bitsch 11. Mai 71.
Donnerstag.

Liebe Frau.

Diese Zeilen also aus dem »unbezwungenen Bitsch!«[33] Gestern nach 7 traf ich hier ein und fand mühevoll ein Unterkommen, denn von den 4 Hotels der Stadt sind 3 zerstört. Wie in Bazeilles, in Mezières, in Amanvilliers, St Privat und Peltre liegt auch hier alles in Trümmern. Krieg ist doch furchtbar.

Ich schlief ganz gut, trotzdem die Zimmereinrichtung von solcher Einfachheit war, daß selbst das Waschbecken fehlte. Also unter Prison.[34] Ich nahm den Reinigungsprozeß also über dem Pot vor, durch bloße Begießung der Hände, wobei aber der Pegelstand des Pot auch wieder äußerste Vorsicht vorschrieb.

Gestern Abend besuchte ich den Lohgerbermeister Heller, den Vater meines Freundes Gotfried aus dem Gefängniß zu Lyon.[35]

Es war höchst rührend, schön, erhebend. Gottfried war selber da. Ich habe bei meiner Rückkehr Tante Merckeln in ihrer Gustav-Adolf-Qualität[36] eine Bitte zu Gunsten dieser Familie vorzutragen. Es sind Protestanten. Nur 5 Familien hier. –

Heute war ich auf der Festung oben; hübsch; nur nicht für 6 Monate.

Für den Fall, daß mein Brief aus Saarbrücken Dir nicht zu Händen kommen sollte, wiederhol ich hier meine Bitte: 25 Rthr[37] poste restante nach Straßburg. Heute 6 Uhr (leider geht kein Zug eher) fahr ich nach Savern.[38]

Ergeben der Gebieterin Dein
Fridolin.[39]

Fontanes letzte Stationen seines Frankreich-Aufenthaltes sind Straßburg und Belfort mit ihren Kulturdenkmalen und Befestigungsanlagen. Von Belfort aus wird noch eine kurze Besichtigung der Gefechtsplätze von Montbéliard (= Mömpelgard) und Hericourt unternommen. Am 15. Mai, auf der Rückreise nach Berlin, besucht er das bei Kassel gelegene Schloß Wilhelmshöhe, das Napoleon III. als Gefangenendomizil gedient hatte. Die letzten an Emilie gerichteten Briefe vom 12. und 14. Mai enthalten keine Eindrücke mehr von den Städten bzw. den sie umgebenden Gefechtsplätzen. In und zwischen den Zeilen spürt man eine zunehmende Unrast und

Ermüdung, vor allem aber den Wunsch, nach all diesen Strapazen endlich keimkehren zu können. Nur zu verständlich, wenn er seinem letzten Brief aus Straßburg abschließend die Worte hinzufügt: »Sorge blos, daß ich etwas Weißwein und Sodawasser vorfinde; mein Blut ist von Wind, und fahren und sehen, von Kaffe, Bier und Anisette, etwas fiebrig.

Dein
Th. F.«

Die dem Notizbuch anvertrauten Beobachtungen dieser Tage, u.a. beim Besuch des Straßburger Münsters, und seine Erlebnisse mit preußisch-deutschen Militär- und Zivilbeamten sowie deren Vorgehen gegen französische Bürger gibt er in den Schilderungen seiner *Osterreise* nicht nur wieder[40], sondern reflektiert über die Zukunft der Menschen in den eroberten Provinzen und über mögliche Gefahren, die einer deutsch-französischen Verständigung entgegenstehen oder diese zumindest erschweren könnten[41].

Anmerkungen

1 Dr. Otto Roquette (1824–1896), Schriftsteller, Literaturhistoriker, seit 1862 Prof. für Lit.-Geschichte an d. Berliner Kriegsakademie, ab 1869 am Politechnikum in Darmstadt; Mitglied d. *Tunnel*-Abzweigungen *Ellora* u. *Rütli*.

2 Alexandre Dumas (1803–1870), frz. Bühnen- u. Romanautor.

3 Hermann Goedsche (1815–1878), seit 1849 Redakteur bei d. *Kreuzzeitung*, dadurch zeitweilig Fontanes Red.-Kollege; gibt unter d. Pseudonym SIR JOHN RETCLIFFE histor. Sensations- u. Schauerromane heraus. Vgl. Fontanes Brief an Emilie v. 08.06.1883, ferner *Autobiogr. Schriften*, Bd. II, *Von Zwanzig bis Dreißig*, Berlin: Aufbau 1982, S. 270 f.

4 Ludovika Hesekiel (1847–1889), Tochter George Hesekiels; Schriftstellerin, Kritikerin.

5 George Hesekiel (1819–1874), Journalist, Schriftsteller; Mitarbeiter bei d. *Kreuzzeitung* seit 1848, Mitglied des *Tunnel*, vgl. *Autobiogr. Schriften*, a.a.O., S. 267–72.

6 Anspielung auf Hesekiels Haltung während Fontanes Kriegsgefangenschaft (05.10.–29.11.1870, davon v. 09.11.-29.11. auf Ile d'Oleron). Unter d. Persönlichkeiten, die sich um Fontanes Freilassung bemühten, befand sich offensichtlich auch G. Hesekiel. Vgl. Th. Fontane: *Kriegsgefangen. Erlebtes* 1870, hrsg. v. O. DRUDE, a.a.O., S. 118 ff.

7 Richtig: Le Puits, *bei A. Dumas fils*, Sohn des o.g. frz. Autors (1824-1895), ebenfalls Roman- u. Theaterschriftsteller; wohnte mit s. Vater in d. Stranddorf Le Puits bei Neuville. Fontane begegnete ihm auf d. Rückweg vom Friedhof nach Neuville, nachdem er Dumas Anwesen skizziert hatte. Zu einem Gespräch war es vermutl. nicht gekommen; vgl. AdTO, S. 166-67 sowie Auszug aus Reisenotizbuch D 8, S.16

8 Vgl. AdTO, S. 129 ff.

9 Vgl. AdTO, S. 150 f.

10 Vgl. AdTO, S. 153.

11 »Wer unter uns, der den älteren Dumas in seinem Luxus und in seiner Massenproduktion, in dem ganzen genialen Leichtsinn seines Lebens und seines Schaffens von

fernher beobachtet hat, (...) hätte den Gedanken hegen können, daß eben d i e s e r 33
Mann, von seiner Grabstätte aus, vor allem als bon père zur Nachwelt sprechen
würde! Und zwar n i c h t in der sprichwörtlichen Lügenhaftigkeit des Leichen-
steins, sondern in aller Wahrheit. 34
Und noch ein Z w e i t e s war es, was sich mir an dieser Stelle aufdrängt: die nie 35
genug gewürdigte Wahrnehmung, daß die Liebenswürdigkeit, wenn sie echt ist,
über viele Unkorrektheiten hinweghilft. Das bloß moralische Element verschwindet
daneben. Und mit Recht! Denn die Liebenswürdigkeit, wenn sie eben mehr ist als
eine gesellschaftliche façon de parler, wurzelt allemal in der Liebe selbst. (...)«
(AdTO, S. 162–63). 36

12 Nicht ermittelt.

13 Nicht ermittelt.

14 Nicht ermittelt.

15 Stadt südöstl. v. Sedan; hier am 30.08.1870 entscheidende Schlacht, die zum Fall d. Festung Sedan führte.

16 Schlacht b. Sedan: Kapitulation des frz. Heeres u. Gefangennehme Napoleon III. 37

17 Dorf südöstl. v. Sedan, das heftig umkämpft u. fast völlig zerstört wurde.

18 Franz v. Zychlinski (1816–1890), preuß. General. 38

19 Bez. für frz. kathol. Pfarrer. 39

20 Donchery: Verhandlungsort üb. d. Kapitulation von Sedan (02.09.1870).

21 Napoleon I., Bonaparte (1769–1821).

22 Friedensvertrag von Tilsit (07.07.1807) zw. Rußland u. Frankreich; Preußen verlor d. 40
Hälfte seines Territoriums u. schied als europ. Großmacht aus. 41

23 Verse aus dem Lied des Kaspar in d. Oper *Der Freischütz* von C.M. v. Weber. Originaltext jedoch: »(...) Kartenspiel und Würfellust / Und ein Kind mit runder Brust (...)«

24 Schauplatz in d. o.g. Oper.

25 Anspielung Fontanes auf ein gewisses »leichtes Leben« deutscher Besatzungsoffiziere u. Sorge, daß auch s. Sohn George, der den Feldzug als junger Offizier mitmachte, davon betroffen sein könnte. Zur Begegnung zw. Fontane u. George in Frankreich vgl. AdTO, S. 35 ff sowie d. Briefe an Emilie v. 18. u. 20.04.1871, in HF IV,2 S. 376–77.

26 Am 03.05.1871 besuchte Fontane von Sedan aus die Höhe von Donchery u. das in d. Nähe geleg. Schloß Bellevue, wo Moltke mit d. frz. Generalen d. Kapitulation schloß. Vgl. AdTO, S. 244 ff.
Als Erinnerung an d. geschichtsträchtigen Ort legte er dem Brief einige Blütenblätter aus dem Schloßpark bei. Vgl. auch Brief an Emilie v. 04.05.1871, in Stargardt-Katalog 647/1990, Nr. 118 (Regestform).

27 Vgl. AdTO, S. 276.

28 Vgl. AdTO, S. 256 (alle 3 Zitate).

29 Vgl. nachfolg. Auszug aus d. Reisenotizbuch D 9.

30 Vgl. AdTO, S. 320–24.

31 Vgl. Anm. 35.

32 Presbyterianer: protestant. Richtung bzw. Gruppe in Schottland, England u. Nordamerika, die in Anlehnung an d. Calvinismus die bischöflich-hierarchische Verfassung d. anglik. Kirche verwirft; in Schottland seit d. 16. Jh. Staatskirche.

33 Bitsch wurde von d. deutschen Truppen während des Krieges zwar eingeschlossen, jedoch trotz mehrf. Beschießung nicht eingenommen, sondern erst am 24.03.1871 als letzte frz. Festung d. deutschen Armeeführung übergeben.

34 Unter Gefängnisniveau.

35 Fontane hatte während seiner Gefangenschaft in Lyon (vgl. Anm. 6) d. Sohn des Gerbermeisters Heller kennengelernt. Dieser hatte in L. erfahren, daß sein Elternhaus durch Beschießung zerstört sei. Fontane hatte über Emilie eine Nachricht des Sohnes an dessen Eltern in Bitsch übermittelt. Vgl. HF IV,2, S. 350–52 sowie in AdTO, S. 321.

36 Anspielung auf die christl.-human. Haltung Henriette v. Merckels (1811-1889), die mit den Fontanes eng befreundet war u. in Notzeiten half. Vgl. *Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel* 1850–1870 in 2 Bde. hrsg. v. G. ERLER, Berlin: Aufbau 1987. / Gustav-Adolf-Verein: Ev. Verein d. Gustav-Adolf-Stiftung z. Unterstützung hilfsbedürftiger ev. Gemeinden, vor allem in kathol. Ländern; auch Fürsorge für Witwen und Waisen.

37 Handschriftl. Kürzel Fontanes für »Reichstaler« wird hier mit »Rthr« wiedergegeben.

38 Richtig: Saverne (dt.: Zabern im Elsaß).

39 Anspielung auf Schillers Ballade *Der Gang nach dem Eisenhammer* (1797): »Ein frommer Knecht war Fridolin/ Und in der Furcht des Herrn / Ergeben der Gebieterin, / Der Gräfin von Savern (...)«

40 Vgl. AdTO, S. 334-36.

41 Vgl. AdTO, S. 332 u. 349–50.

»... so ziemlich meine schlechteste Lebenszeit.«

Unveröffentlichte Briefe von und an Theodor Fontane aus der Akademiezeit

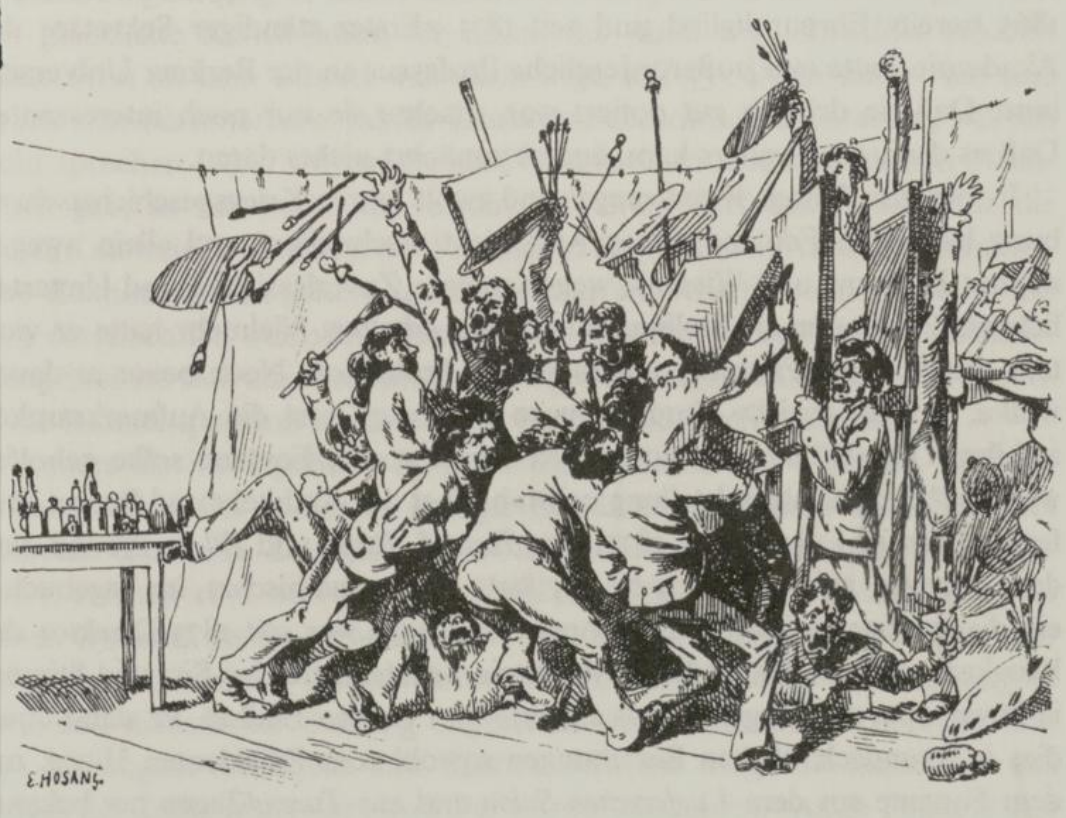
HUBERTUS FISCHER (Hrsg.)

Für die Akademiezeit, das kurze Gastspiel, das Fontane vom 6. März bis zum 30. Oktober 1876 als »Erster ständiger Sekretär« der Königlichen Akademie der Künste gab, hat sich eine Lesart durchgesetzt: Da ihm der Weg in die freie Schriftstellerexistenz vorgezeichnet war, mußte der »Versuch, seiner Familie zuliebe wieder größere materielle Sicherheit zu erlangen, [...] fehlschlagen, denn im Grunde machte diese Stellung den 1870 unternommenen Schritt zur Unabhängigkeit wieder rückgängig«.[1] Solche Notwendigkeit ergibt sich jedoch erst aus der Rückschau; beweisen läßt sie sich nicht. Unter anderen Umständen wäre er möglicherweise »ständig« oder wenigstens länger geblieben, denn er trat seine Stellung zum denkbar ungünstigsten Zeitpunkt an.

> »Ich war gewiß nicht sehr befähigt für eine solche Stelle, vielleicht für etwas Dienstliches überhaupt nicht; aber bei mehr Glück und freundlichem guten Willen hätte es trotz meiner geringen Befähigung für dergleichen doch anders verlaufen müssen. Alles lag so pechös wie nur irgend möglich.«[2]

Die Akademie steckte in der Krise; ihr Zustand erforderte eine Reform an Haupt und Gliedern. Wobei das 'Haupt', der seit anderthalb Jahrzehnten als kommissarischer Direktor fungierende, über siebzig Jahre alte Professor Eduard Daege (1805-1883), nur mit Geld und guten Worten zum Rücktritt zu bewegen war, und die 'Glieder', die altgedienten Lehrer der Akademie, natürlich auch nicht freiwillig das Feld räumten. Die Reorganisation durch das »Provisorische Statut« vom 6. April 1875 und die Besetzung einer Reihe neueingerichteter Stellen sollten Abhilfe schaffen.[3] Da es dabei auch um Macht, Einfluß, Prestige, mindestens aber um Künstlereitelkeiten ging, trat die Akademie in eine schwierige Übergangsphase ein. Sie wurde noch dadurch verschärft, daß die Exponenten des neuen Regiments, der seit dem 6. April 1875 als Direktor der Allgemeinen Akademie der bildenden Künste tätige Anton von Werner (1843-1915) und der seit dem 9. Juli 1875 als erster Präsident der Akademie amtierende Geheime Regierungs- und Baurat Friedrich Hitzig (1811-1881), eine selbstherrliche Haltung an den Tag legten.[4]

Nach dem preußischen »Hof-Rang-Reglement« rangierten sie auf einer Stufe, mit den Rektoren der Universitäten und noch vor den Oberstleutnants, Räten III. Klasse, Landes-Direktoren, General-Landschafts- und Haupt-Ritterschafts-Direktoren.[5] Wie kaum anders zu erwarten, entspannen sich zwischen ihnen Reibungen und Konflikte,[6] in die Fontane nun unweigerlich hineingezogen wurde, da der »Erste ständige Sekretär« nach dem »Provisorischen Statut« dem Präsidenten »zur Seite« stand, um »die Verwaltungsgeschäfte der Akademie in ihrer Gesammtheit und ihrem den bildenden Künsten gewidmeten Theile«[7] zu erledigen. Dieser »Dualismus«[8], ganz abgesehen von den nicht einfachen Charakteren Werners und Hitzigs, bildete eine entscheidende Hypothek für Fontanes Stellung und Tätigkeit. Als dann noch ihm zugeordnetes Verwaltungspersonal krankheitshalber ausfiel, verschärfte sich die Konfliktsituation, zumal erhöhte Beanspruchung und Mangel an administrativer Erfahrung die Reizbarkeiten steigerten.



Ernst Hosang (geb. 10.2.1857*), Akademie-Eleve, später Genremaler: »Der akademische Raummangel«, aus: »Festzeitung« der Malklasse vom* 16. *Dezember* 1876. *Autograph. Druck v. F. Herrmann, Berlin-Rixdorf*

Aber Fontane war sich »der gerade jetzt gedoppelten Schwierigkeit dieser Stellung, wo der Uebergang aus dem Provisorium in das Definitivum gefunden werden soll, [...] sehr wohl bewußt [...]«,[9] und ihm war völlig klar, daß »ich von Anfang an in eine ziemlich arge Fehde werde hineingestellt werden. Reizbar wie ich bin, kann ich Beleidigungen nicht ertragen und jeder dummste Mensch hat es leicht mich in 3 mal 24 Stunden aus einer Stellung herauszuärgern.«[10] Wenn er dennoch in dieses Amt drängte, muß es ihm ernst gewesen sein – Unabhängigkeit hin, Unabhängigkeit her. Es gab in der Tat gute, vielleicht sogar zwingende Gründe, die wohl einmalige Chance, in eine gesicherte Beamtenposition einzurücken, zu ergreifen.

Erstens war es eine gehobene Position: Ernennung durch den Kaiser auf Vorschlag des Ministeriums – für einen Mann ohne formale Vorbildung durch ein Universitätsstudium und ohne einschlägige Erfahrung in Verwaltungsgeschäften eine ungewöhnliche Aussicht, jedenfalls nach den Grundsätzen des preußischen Beamtenreglements. Sie war zweitens nicht ohne Reputation: Der Vorgänger im Amt, Otto Friedrich Gruppe (1804-1876)[11], 1865 bereits Ehrenmitglied und seit 1871 »Erster ständiger Sekretär« der Akademie, hatte eine außerordentliche Professur an der Berliner Universität inne. Daß sie drittens gut dotiert war, machte sie nur noch interessanter. Daß es dann ganz anders kam, ändert zunächst nichts daran.

In vierzehn Jahren *Wanderungen* und zwölf Jahren Kriegsgeschichtsschreibung hatte sich Fontane dieses Amt nicht erschrieben; und allein »wegen meines Könnens und Wissens, wegen meiner Zuverlässigkeit und Unparteilichkeit«[12] hatte er die Stellung auch nicht erhalten. Vielmehr hatte er viertens die richtigen Freunde, anders gesagt: Protektion. Noch bevor er davon wußte, lenkten gezielte Empfehlungen überhaupt erst die Aufmerksamkeit auf ihn. Die »Rütlionen« hatten sich verschworen: Fontane sollte geholfen werden.[13] Eine Schlüsselstellung nahm hierbei der Architekt und Baurat Professor Richard Lucae (1829-1877) ein, *Tunnel-, Rütli-* und *Ellora*-Freund, von dem Fontane in *Von Zwanzig bis Dreißig*[14] ein sympathisches, im Tagebuch[15] ein distanzierteres Porträt gezeichnet hat. Lucae war seit 1873 Direktor der Bauakademie und Mitglied des Akademie-Senats, hatte also Sitz und Stimme in ihrem obersten Organ.[16] Das sicherte ihm einigen Einfluß. Er stand überdies in freundschaftlichen Beziehungen sowohl zum Präsidenten Hitzig, mit dem Fontane aus dem *Kuglerschen Salon* und aus *Tunnel*-Tagen her bekannt war,[17] als auch, und das wog mehr, zu Richard Schöne (1840-1922),[18] dem für die Akademie zuständigen Kunstreferenten im Kultusministerium. Der Minister wie gesagt machte den Ernennungsvorschlag.

Bereits fünf Tage nach dem Tod Gruppes schrieb Lucae an Schöne: »Haben Sie schon die Neubesetzung der Akademischen Sekretärstelle ins Auge gefaßt? Wie wäre es z.B. mit Th. Fontane? Ich gestehe übrigens ganz ehrlich, daß ich gar nicht einmal weiß, ob er Lust dazu hätte, aber sehr viele Qualitäten hätte er nach meiner Meinung zu diesem Posten, ob alle, darüber will ich mir kein Urteil erlauben, da ich die Tätigkeit, die ihm obliegen würde, jedenfalls nicht in ihrem ganzen Umfange kenne.«[19]

Das war am 12. Januar 1876. Fontanes Tagebuch (in diesem Fall richtiger: Jahresbericht) setzt dagegen so ein:

»Am 15. Januar fragte mich Zoellner, auf einer großen Reunion bei Heydens, ob ich wohl geneigt sein würde, an Stelle des jüngst verstorb. Prof. Gruppe, die Stelle eines 1. Sekretairs der Akademie der Künste anzunehmen? Ich sagte ›ja‹. Lucae focht darauf die Sache durch, und am 6. März, nachdem ich unmittelbar vorher meine Bestallung erhalten hatte, wurde ich in mein neues Amt eingeführt.«[20]

Ganz so glatt ging es nicht; nichtsdestoweniger war das eine ungewöhnlich glückliche Konstellation für einen, der noch vor Jahresfrist bekannt hatte: »Von all dem Bittren was darin liegt, mit 55 Jahren unter Ach und Krach eine kümmerliche Jahres-Einnahme zusammenzuschreiben, will ich nicht sprechen [...].«[21] Wenn Emilie Fontane der Sache zusätzlichen Nachdruck gab, ist das mehr als verständlich. Man darf dabei nicht nur die prekäre materielle Situation der Familie im Auge haben. Auch der unmittelbare Zeithintergrund gehört dazu: 1876 war wirtschaftlich ein Tiefstand der 1873 einsetzenden »Großen Depression« erreicht; Krisen- und Panikstimmung breitete sich aus, Pessimismus prägte das Epochenklima.[22] Da mochte die Beamtenposition als besonders verlockend erschienen sein.

Anders als im Tagebuch festgehalten, bemühte sich Fontane, als alles bestens vorbereitet und er als einziger Kandidat präpariert worden war, mit Eifer um die Stelle. Das geht aus zwei Briefen an Schöne vom 30. Januar und 7. Februar 1876 hervor.[23] Im ersten bat er Schöne, die Entscheidung zu seinen Gunsten treffen zu wollen und trotz des Umstandes, daß seine bisher frei geübte literarische Tätigkeit kaum als eine hinreichende Vorbereitung zu Amt und dienstlicher Stellung angesehen werden könne, es dennoch mit ihm zu wagen. Nachdem ihm Schöne offenbar mitgeteilt hatte, daß das Gehalt der Stelle nicht vor April frei würde (tatsächlich wurde Fontane erst ab 1. Mai bezahlt), ergriff er im zweiten Brief freudig die Gelegenheit, seinen Verzicht auf die »Remuneration« zu erklären und zu versichern, auch ohne eine solche der Akademie jederzeit zu Diensten zu stehen.

Bedürfte es noch eines Beweises, wie sehr ihm an dem Amte lag, so wäre daran zu erinnern, daß er die ihm vom Minister angebotene probeweise Übernahme der Stelle definitiv ablehnte.[24] Ungewöhnlich wäre das nicht gewesen, da auch Gruppe zunächst provisorisch beschäftigt war.[25] Angesichts der Bedenken des Kaisers gegenüber einer ausreichenden Befähigung des »Schriftstellers« Fontane und der besonderen Schwierigkeiten des Amtes, die Schöne ihm eindringlich vor Augen gestellt haben dürfte, wäre die Einwilligung in eine einstweilige Anstellung fast schon geboten gewesen.[26] Sie hätte Fontane die Freiheit gelassen, das Dienstverhältnis jederzeit von sich aus lösen zu können, ohne sich einer umständlichen und im Zweifelsfall unerquicklichen Entlassungsprozedur aussetzen zu müssen. Wenn Fontane es dennoch nicht tat, spricht das nur für eins: Er setzte ganz auf Sicherheit, eben auf den »ständigen« Sekretär.

Erwägt man die Fakten, Umstände und Beweggründe, ist die andere Lesart zumindest nicht mehr völlig von der Hand zu weisen: »[...] und unter ein bischen angenehmeren Verhältnissen, hätt' ich ruhig bleiben und mein Leben als Akademie-Sekretair beschließen können«.[27] Aber die Verhältnisse waren nicht so. Davon geben die vorliegenden Briefe Zeugnis. Sie enthalten nichts grundsätzlich Neues, beleuchten aber manches genauer und gewähren zusätzliche Einblicke in Tätigkeiten, Einstellungen, Urteile und Inanspruchnahmen Fontanes während seiner Akademiezeit, die er im Rückblick »so ziemlich meine schlechteste Lebenszeit«[28] nannte.

1.

Theodor Fontane an Carl Robert Lessing

Berlin 21. März [18]76.
Potsdammerstraße 134.c.

Hochgeehrter Herr Direktor.

Unter den mannigfachen Beglückwünschungen, die mir, anläßlich meiner Ernennung, zu theil geworden sind, hat mich die Ihrige, trotz aller Bedenken, die dadurch auf[s] Neue in mir wachgerufen wurden, am meisten erfreut.

Diese Bedenken sind leider nur allzu berechtigt. Ich werde, meiner ganzen Charakteranlage nach, manches Eckige beseitigen und wenn nicht eine lange Friedens=Aera, so doch vielleicht eine Aera der Waffenstillstände einleiten können, aber ich fürchte fast, daß es bei diesen das Wesen der Sache wenig berührenden Einwirkungen sein Bewenden haben wird. Ich werde ein letztes, weder mit sonderlicher Kraft noch mit sonderlichem

Geschick arbeitendes Rad in dem großen Verwaltungsmechanismus sein, alljährlich so und so viel beschriebenes Papier in die Aktenbündel liefern und zur Geltendmachung einer eignen Anschauung so wenig herangezogen werden, daß mir vielmehr umgekehrt obliegen wird, im Einzelnen wie im Allgemeinen jede persönliche Ansicht zu verschweigen. Der Senat zerfällt in so viele Parteien als er Mitglieder hat, aber darin sind alle einig, daß über künstlerische Dinge nur ausübende Künstler ein Urtheil haben. Und damit ist mir meine Rolle zudiktirt. »Sei stumm.« Eine jugendlich encouragirte Persönlichkeit würde in constanten, mit geistiger Ueberlegenheit geführten Kämpfen dies alles vielleicht ändern können, aber eine solche Persönlichkeit bin ich leider nicht. So wird es denn weitergehen, wie es geht, im günstigsten Falle durch ein bischen Ordnung und Promptheit verbessert.

Aber wie immer auch, empfangen Sie meinen herzlichsten Dank für den Ausdruck so freundlicher Gesinnungen.

Hochgeehrter Herr Direktor,
in vorzüglicher Ergebenheit
Ihr
Th. Fontane

Darf ich in einer Nachschrift meine Glückwünsche zu dem frohen Ereigniß des Hauses aussprechen!

Sign. Da 1191 (FAP). HBV 76/20 (Mitte März 1876). Datierung in LA I und bei Erler: März 1876. E: LA I, S. 285f. (Nr. 166); D: Erler I, S. 428f., [2]421f.; HAB II, S. 519 (Nr. 411). Bisher nur der Entwurf veröffentlicht. Quelle: Nachlaß Julius Meyer, im Archiv der (ehem.) Staatl. Museen der DDR zu Berlin.

Der bisher nur im Entwurf bekannte Brief an den Landgerichtsdirektor Carl Robert Lessing (1827-1911), Haupteigentümer der *Vossischen Zeitung* und bis zum März 1876 Fontanes *Brotherr,* ist – bei aller Freimütigkeit der Äußerungen über das Amt und seine Begrenztheiten – durchaus als ein 'taktischer' Brief zu verstehen. Fontanes Änderungen gegenüber dem Entwurf verstärken die Tendenz, seine Eignung für das Amt und vor allem die Eignung des Amtes für ihn in Zweifel zu ziehen. Im Hintergrund stand der behutsame Aufbau einer *Rückzugslinie,* nachdem er gerade vierzehn Tage im Amt war und erst eine Senatssitzung miterlebt hatte.[29]

Ende Januar 1876 hatte Fontane an Zöllner geschrieben:

»Es ist mir hocherfreulich, daß Du der Meinung bist, ich könnte meinen Kritikerposten beibehalten. Erst wenn sich dies ermöglicht (ich persönlich kann nicht einsehn warum nicht), kommt mir jenes Wohlgefühl ins Herz, das einem in allen Lebensverhältnissen die gesicherte Rückzugslinie giebt.«[30]

Er muß jedoch umgehend erkannt haben, daß ein Insistieren auf dem Wunsch, die Kritikertätigkeit bei der *Vossischen* fortzuführen, seine Aussichten auf die Sekretärstelle erheblich vermindert, wenn nicht von vornherein zunichte gemacht hätte. Die Angelegenheit dürfte in dieser Weise im *Rütli* besprochen worden sein.[31] Die Bedenken richteten sich wohl nicht nur prinzipiell gegen diese Art von Zweigleisigkeit; die Richtung der *Vossischen* war eine andere als die, der Fontane nun zu folgen gedachte. Er selbst hat dies wenig später in einer Anfrage an die offiziöse *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* zum Ausdruck gebracht:

»Sie [die »Vossische«, H. F.] fortschrittelt gemütlich weiter und weiß alles besser als die Regierung, namentlich als Bismarck. Ich gönne ihr das; aber es liegt auf der Hand, daß alle Erörterungen, denen mehr oder minder eine ministerielle Anschauung zu Grunde liegt, nicht recht in sie hineingehören [...]«.[32]

Für einen Beamten, der die offizielle, um nicht zu sagen gouvernementale Kunstanschauung zu vertreten hatte, war die Nebentätigkeit für eine in Opposition zur Regierung stehende Zeitung wohl auch politisch inkompatibel. Es dauerte indes nicht lange, da wandte sich Fontane erneut an Lessing, nun mit der klar gestellten Frage, »ob Sie mich, pro 800 Taler jährlich wieder in irgend einer Referenten-Stellung brauchen können«.[33] Gravierendes war noch nicht vorgefallen, ein Entlassungsgesuch noch nicht eingereicht, lediglich der Entschluß gefaßt, das Amt so bald wie möglich wieder aufzugeben. Im Schlußsatz legte Fontane die Karten offen:

»Im übrigen bitte ich herzlich, außer mit Ihrer Frau Gemahlin, mit Niemand über die Sache sprechen zu wollen. Ich will meinen Abschied erst einreichen, wenn ich zuvor eine Rückzugslinie genommen habe.«[34]

Lessing kam dieser Brief ungelegen. Er ließ durch seinen Chefredakteur Kletke zurückhaltend antworten, woraufhin Fontane, um in der militärischen Diktion zu bleiben, den geordneten Rückzug antrat. Bei allem Wohlwollen und Verständnis für die wortreich beklagte Unglückssituation dürfte Lessing des Taktierens überdrüssig gewesen sein. Nachgetragen hat er es Fontane nicht, denn zum 1. Oktober 1876 ermöglichte er ihm den Wiedereintritt in die *Vossische* als Referent für die Königlichen Schauspiele.

2.

Theodor Fontane an Julius Meyer

Berlin d. 15. April 1876.

Hochgeehrter Herr Direktor.

Bei Einverleibung der *Wagner*schen Galerie in die National=Galerie ist der bis dahin in erstrer als Custos angestellt gewesene, durch Sachkenntniß, Diensttreue und Vertrautheit mit der französischen Sprache (er lebte über 20 Jahre in Paris) ausgezeichnete Maler *F. Frick* brodlos geworden, da sich keine Veranlassung bot, ihn in die National-Galerie mit herüber zu nehmen. Anträge auf Unterstützung, die seitens des Senats an das Ministerium gestellt wurden, sind ohne Berücksichtigung geblieben, trotzdem dem p. *Frick* die besten Zeugnisse zur Seite stehn.

Könnten Sie, hochgeehrter Herr Direktor, nicht vielleicht helfend eintreten und durch vorläufig wenigstens provisorische Anstellung im K. Museum den durch nichts verschuldeten Nothstand eines alten Mannes beseitigen?

In vorzüglicher Ergebenheit, hoch-
geehrter Herr Direktor,
Ihr
Th. Fontane.

Sign. Da 1192 (FAP). HBV nicht verz. / unveröffentlicht. Quelle: Nachlaß Julius Meyer, im Archiv der (ehem.) Staatl. Museen der DDR zu Berlin.

Der Brief berührt einen museumspolitischen Vorgang von einiger Tragweite, durch den ein alter Mann unverschuldet in Not geriet. Er wirft zugleich ein Licht auf Fontanes persönlich empfundene Fürsorgepflicht, wo der Staat selbst dieser Pflicht nicht nachkam.

1859 übereignete der schwedisch-norwegische Generalkonsul in Berlin, Joachim Heinrich Wilhelm Wagener († 1861), seine 262 Bilder umfassende Gemäldesammlung als Legat der preußischen Krone unter der Bedingung einer ungetrennten Sammlung und öffentlichen Ausstellung. Am 27. Februar 1861 nahm König Wilhelm I. das Vermächtnis an und beauftragte das Kultusministerium, »daß mit dieser [Sammlung] der Grund zu einer vaterländischen Galerie der Werke neuerer Künstler gelegt werde. [...]«[35] Die Zuweisung der Sammlung an die Akademie der Künste erfolgte als vorläufige Maßnahme auf Vorschlag des Kultusministers, den der König durch Erlaß vom 27. Februar 1861 mit der Übernahme der Sammlung beauftrag-

te.[36] Sie verblieb in den Räumen der Akademie bis zu ihrer Überführung in die neuerbaute Nationalgalerie im Jahr 1875. Den Anstoß zu dieser Baumaßnahme gab erst die Schenkung der Sammlung des Konsuls Wagener. Begonnen wurde der Bau im Frühjahr 1866, seit 1872 wurde er im Inneren ausgebaut, und am 1. Januar 1876 war er vollendet. Es ist der bekannte Tempelbau nach Art eines römisch-korinthischen Pseudo-Peripteros auf der Museumsinsel, den Johann Heinrich Strack nach Plänen von August Stüler ausführte.[37] Als erster Direktor zog in diesen Tempelbau auf hohem Sockel am 1. Juli 1874 Dr. Max Jordan (1837-1906)[38], vormals Direktor des Städtischen Museums in Leipzig, ein.

Der Maler Ferdinand Frick war zusammen mit dem Maler Franz Wagner als Kustos der Wagenerschen Sammlung bei der Akademie der Künste angestellt. Der ehemalige Schüler der Akademie, 1826 bis 1836 unter Ternite, hatte sich an deren Ausstellungen 1826, 1828, 1830, 1832, 1834, 1836 und noch einmal 1856 mit Bildnissen, Idyllen und Gemälden nach Gedichten beteiligt.[39] In die Jahre 1836 bis 1856 muß sein von Fontane erwähnter Paris-Aufenthalt fallen. Obwohl ein Mann vom Fach, mit der Gemäldesammlung bestens vertraut und, für eine Nationalgalerie nicht ganz unerheblich, des Französischen mächtig, gab es für ihn, wie für den Maler Wagner, keine Verwendung. Aus einem an den Kultusminister adressierten Bericht des Direktors Dr. Jordan vom 4. Juli 1875 geht hervor, daß beider Tätigkeit mit dem Abschluß der Ausstellung in den Räumen der Akademie endete. In den Dienst der Nationalgalerie wurden sie nicht übernommen, da ihnen, wie es in dem Bericht heißt, die »Zivilversorgungsberechtigung« fehlte.[40]

Wer Sinn für die Absurditäten der preußischen Militärversorgungsregelung hat, mag den Fall belächeln. Fontane rührte das menschliche Schicksal. Er wußte wohl auch, daß man sich, entgegen dem Bericht vom 4. Juli 1875, Fricks noch einige Zeit bedient hatte, bevor man ihn »brodlos« werden ließ. Bis Oktober 1875 wirkten er und der Maler Wagner bei der Überführung der Sammlung in das Gebäude der Nationalgalerie und bei ihrer Neuaufstellung mit.[41] Danach muß der Senat der Akademie seine Anträge auf Unterstützung Fricks an das Kultusministerium gestellt haben. Fontane scheint in dieser Angelegenheit zwar als Sekretär der Akademie, aber doch wesentlich aus eigenem Antrieb tätig geworden zu sein. Dafür spricht der Ton des Briefes und der Umstand, daß ein irgendwie gearteter Auftrag nicht erwähnt wird.

Als Adressat des Briefes scheidet Dr. Max Jordan aus, da die Nichtübernahme Fricks in die Nationalgalerie ja den eigentlichen Anlaß des Briefes

bot.[42] Wenn Fontane von einem helfenden Eintreten »durch vorläufig wenigstens provisorische Anstellung im K. Museum« spricht, meint er offensichtlich das (Alte) Museum im *Unterschied* zur Nationalgalerie. Dort befand sich die Königliche Gemäldegalerie. Deren Direktor war damals der Kunsthistoriker Julius Meyer (1830-1893)[43], seit dem 8. Januar 1876 auch Mitglied des Senats der Akademie der Künste.[44] Da er in den Sitzungen vom 15. und 29. März entschuldigt fehlte[45] und mit den Vorgängen des Jahres 1875 offensichtlich nicht vertraut war, wandte sich Fontane nunmehr brieflich an ihn. Den letzten Zweifel an diesem Empfänger räumt die Tatsache aus, daß der Brief aus dem »Nachlaß Julius Meyer« stammt.

3.

Theodor Fontane an Richard Schöne

Berlin 19. Juni 1876

Hochgeehrter Herr Geh. Rath.

Endlich anbei mein an S. Majestät gerichtetes Entlassungsgesuch, das ich im Concept Ihnen vorzulegen mich verpflichtete. Ich habe alles auf meine Schultern genommen, vielleicht weil es sich so geziemt, gewiß weil es die Sache vereinfacht. Ihnen wünschenswerth erscheinende Correkturen bitte ich ganz ergebenst machen zu wollen.

Darf ich gleich noch einen andern Punkt berühren. In Betreff unsres Inspektors *Hertzberg* wird Ihnen, hochgeehrter Herr Geh. Rath, noch im Laufe des Tages ein vom Präsidenten *Hitzig* unterzeichneter Antrag auf Bewilligung einer Reise=Unterstützung von 450 Mark zugehn. Würden Sie wohl von der großen Güte sein, dies umgehend zu erledigen? *Hertzberg* büßt sonst, da er bis zum 3. August wieder hier sein muß, von seinem 6 wöchentlichen Urlaub einen mehr oder minder starken Prozentsatz ein.

In vorzüglicher Ergebenheit,
hochgeehrter Herr Geh. Rath,
Ihr
Th. Fontane.

Sign. C 306 (FAP: Neuerwerbung des Originals). HBV 76/40, unveröffentlicht. Quelle: Privatbesitz (Nachlaß Richard Schöne).

Die Kürze des Briefes steht in umgekehrtem Verhältnis zu seiner Bedeutung, denn er beweist mehr als andere: Aus der Stellung wieder herauszukommen, erwies sich als schwieriger, als in sie hineinzukommen: »Nach langen, langweiligen und kämpfereichen Wochen, in denen ich die Men-

schennatur nicht von ihrer glänzendsten Seite kennen lernte, erhielt ich am 2. August meine Entlassung, die schon am 17. Juli vom Kaiser bewilligt war.«[46]

Fontanes Gesuch an den Minister einen Tag nach dem Zusammenstoß zwischen ihm und dem Präsidenten Hitzig in der Senatssitzung am 27. Mai 1876 nannte als Grund, daß er sich durch die Vorgänge in dieser Sitzung gezwungen sehe, sein Amt niederzulegen. Der Präsident habe ihm Zweideutigkeit vorgeworfen und diesen Vorwurf aufrechterhalten. »Das Thatsächliche ist einfach das, daß nicht ich zweideutig bin, sondern die in ihrem Dualismus genugsam bekannten Verhältnisse, in die ich hineingestellt wurde.«[47] Das wäre der erwünschte, Ehre und Anstand wahrende Abgang gewesen. So aber ging es nicht.

Schöne verständigte ihn dahin, daß er sich mit seinem Gesuch an den Kaiser zu wenden habe und der angegebene Grund, die Verdächtigung seines Charakters, tunlichst fallenzulassen sei.[48] Er dürfte ihm auseinandergesetzt haben, daß er damit die Akademie, die sich in der Person ihres Präsidenten für ihn eingesetzt hatte, dem Kaiser gegenüber in ein sehr ungünstiges Licht stellen würde.[49] Fontane brauchte Wochen, um sich zu einer entsprechenden Fassung des Gesuchs durchzuringen, wobei die Vorhaltungen Emilies die Sache nicht einfacher machten. »Ich habe furchtbare Zeiten durchgemacht, namentlich in meinem Hause [...].«[50] Wie weit er sich am Ende den Wünschen des Ministeriums gebeugt hatte, geht nun deutlicher noch als aus dem Gesuch selbst aus diesem Begleitbrief an Schöne hervor. Denn bisher war nicht bekannt, daß er sich verpflichtet hatte, vorsorglich ein »Concept« einzureichen, um dem Ministerium Gelegenheit zu wünschenswerten Änderungen zu geben. Er habe, gab Fontane jetzt an, gleich anfänglich wahrgenommen, für das Amt weder seiner Charakter- noch seiner Geistesanlage nach berufen zu sein. Eine viele Jahre geübte literarische Tätigkeit verleihe keineswegs die Befähigung zu rascher und gewandter Behandlung geschäftlicher Fragen. Zur Protokollführung fehle es ihm an Umsicht und zur Abfassung von Berichten an der Gabe, auf die Gedanken anderer einzugehen. Noch weniger fühle er sich aber imstande, den Unterbeamten ein Vorgesetzter zu sein, ihre Arbeit zu überwachen und ihren Streit zu schlichten. Hierfür versage ihm die Natur den Dienst.[51]

»Dies war denn doch höchstens die halbe Wahrheit«,[52] aber sie paßte genau, denn sie entsprach im wesentlichen jenen Vorbehalten, die der Kaiser selbst vor der definitiven Ernennung geäußert hatte. Für ihn bewiesen Fontanes bisherige literarische Arbeiten nicht ausreichend, »daß ihm gerade

für die eigenartigen Aufgaben des in Rede stehenden Amtes eine so zweifellose Befähigung inne wohne, um ihm das Amt von vornherein defintiv zu übertragen [...]«.[53] Im Immediatbericht an den Kaiser vom 13. Juli 1876 bestätigte der Minister die Ausführungen Fontanes, der sich dadurch als einen »halben Imbecile«[54] dargestellt hatte, und erbat die Genehmigung zu seiner Entlassung.[55] So ging es.

Der im zweiten Teil des Briefes erwähnte Inspektor Hertzberg war der Fontane untergebene, die »Tradition vorstellende«[56] Inspektor der Gesamtakademie. Akademie-Sekretär, Akademie-Inspektor und ein Schreiber bildeten den Verwaltungsstab.[57] (Die Musik-Akademie hatte seit dem 14. April 1875 mit Philipp Spitta einen eigenen Sekretär.)[58] Mit den administrativen Aufgaben seines Amtes kam Fontane am allerwenigsten zurecht. Nicht nur mangelte es ihm an Verwaltungserfahrung und Vorgesetzteneigenschaften; er sah sich auch mit krankheitsbedingten Ausfällen konfrontiert, durch die die laufenden Geschäfte ins Stocken gerieten. Da er weder willens war, für alles einzuspringen,[59] noch in der Lage war, den »traurigen Bureau-Zustände[n] unsrer Akademie«[60] ein Ende zu bereiten, stand er von Anfang an ziemlich hilflos da. Es ist deshalb kein Zufall, daß er den »nach der administrativen Seite hin liegenden Aufgaben meines Amtes« sowohl im Immediatgesuch vom 19. Juni 1876[61] als auch in dem die Akademiezeit betreffenden Abschnitt in Kritische Jahre – Kritiker-Jahre[62] besonderes Gewicht gab.

Richard Schöne, aus dessen Nachlaß dieser und die beiden folgenden Briefe stammen, spielte in der ganzen Affäre insofern eine entscheidende Rolle, als in seinem Referat alle Vorgänge zusammenliefen. Leicht war auch für ihn der 'Fall Fontane' nicht. Ludwig Pallat schreibt dazu: »Schöne hat ihm sein Verhalten in der auch für ihn peinlichen Angelegenheit sicher nicht nachgetragen. Wie jeder Freund der deutschen Dichtung wird er sich gesagt haben, daß Fontanes zweiter Entschluß richtiger war als sein erster.«[63]

Daß Schöne tatsächlich ein »Freund der deutschen Dichtung« war und mit Fontane auch später noch in Verbindung stand,[64] geht aus einem bisher nur bei Woesler[65] veröffentlichten Brief Fontanes an Schöne vom 30. Oktober 1890 hervor, dessen Original vom Theodor-Fontane-Archiv gleichfalls neu erworben wurde.[66] Da er zeitlich und sachlich nicht in diese Edition gehört, sei nur sein Inhalt kurz resümiert. Schöne, inzwischen Generaldirektor der Königlichen Museen, hatte Fontane einen Band der Gesammelten Werke Annette von Droste-Hülshoffs zur Verfügung gestellt.[67] Fontane bedankte sich nach eingehender Lektüre mit einer ausführlichen Wertung des schriftstellerischen Schaffens der Droste. Interessant ist nicht nur diese

Wertung, die in manchem, besonders der *Judenbuche,* vom heutigen Urteil abweicht; interessant ist auch die implizite Spiegelung des Fontaneschen Œuvres in dieser Wertung. Im ganzen läßt der Brief erkennen, daß Fontane in Schöne einen nicht nur in der bildenden Kunst, sondern überhaupt in den Künsten Bewanderten sah, dem er sein kritisches ästhetisches Urteil gern und offen anvertraute.

4.
Theodor Fontane an Richard Schöne

Berlin 30. Juli 1876.
Potsdammer Str: 134.c.

Hochgeehrter Herr Geheime-Rath.

Einer Aufforderung Direktors *v. Werner* nachkommend, habe ich die Ehre, Sie auf beiliegendem Bogen von dem Resultat der gestrigen Preisvertheilung an die Schüler der Akademie in Kenntniß zu setzen. Im Allgemeinen stimmte der Senat den von Seiten des Lehrer-Collegiums gemachten Vorschlägen bei, und nur Maler *Siemenroth,* dem, nach vorläufigem Conferenz-Beschluß, der halbe Preis der »Kleinen Concurrenz« – ganze Summe 750 Mark – zugesprochen worden war, wurde von der Liste gestrichen.

Das Interessanteste war die Haltung der Malkontenten. Diese, während die Majorität ihre zum theil bewundernde Anerkennung über das Geleistete aussprach und Parallelen zog, die für das abgetretene Regime wenig schmeichelhaft waren, opponirten entweder oder hielten sich *retiré.* Die Opposition war ächte Künstler=Opposition: confus von Grund aus; die Retiréschaft machte einen kümmerlichen, weil bei Charakterprätension doch charakterlosen Eindruck. Namen nenne ich nicht. Nur noch so viel. An einer Stelle, um des lieben Brotes willen, ein tragikomisches *bon air au mauvais jeu,* an der andern Stelle die Courage des Kläffers, dem es süße Gewohnheit des Daseins ist, in die Stiefel zu beißen. Der Betreffende hatte die wahrscheinlich ganz richtige Empfindung, daß Einzelnes – übrigens rein äußerlich – von Richtungs wegen anfechtbar sei, Direktor *v. Werner* selbst, klug wie immer, ließ dies gelten und gab zu, daß solche Fragen disputabel seien; statt nun aber einen richtigen Angriffsplan, nämlich einen Senats=Antrag und darauf hin, mittelbar, einen Bericht an das Ministerium vorzubereiten, gefiel sich der Ungenannte darin, die *event.* Sünden der Väter an den Kindern heimsuchen und die Schüler statt des Lehrers abstrafen zu wollen. Alles dies im Letzten doch immer wieder das Resul-

tat der Schwäche, bei dem einen des Charakters, bei dem andern des Geistes. Jeder möchte wohl, aber getraut sich's nicht. Und so wird es bleiben. Wer dergleichen Kämpfe aufnehmen will, muß sie auch ausfechten können. Und dies kann von den eigentlichen Künstlern *keiner.* Die Architekten, die dazu vielleicht im Stande wären, werden nicht für voll angesehn. Alles Reformatorische kann immer nur zwei Ausgangspunkte haben: Herr *v. Werner* und das Ministerium. Weiter mag ich diese delikate Materie nicht verfolgen.

Die an Schüler der Akademie und der hiesigen Kunstschule zu vertheilenden Preise (Geld, Medaillen, Werke) sind alle da; einige Exemplare des Fischbachschen Werkes ließen sich vielleicht noch für die Provinzial= Kunstschulen verwenden.

In vorzüglicher Ergebenheit, hochgeehrter
Herr Geheime-Rath
Th. Fontane

Sign. C 307 (FAP: Neuerwerbung des Originals). HBV 76/50, unveröffentlicht. Quelle: Privatbesitz (Nachlaß Richard Schöne).

In der Ordre »Sei stumm« hatte Fontane die ihm als Akademie-Sekretär zudiktierte Rolle gesehen. In diesem Brief hielt er sich nicht daran. Der Hintergrund: Er fand »gerade damals, in Folge von Beurlaubungen, [s]eine Stellung minder unerträglich«.[68] Man spürt an der ganzen Diktion, daß der Druck vorübergehend von ihm genommen war. Präsident Hitzig seit Mitte Juli, Inspektor Hertzberg seit Ende Juni im Urlaub – und Emilie bereits Mitte Juni nach Neuhof abgereist. »Die paar Wochen im Juli, wo ich ganz allein war und alles nach meiner Art und Weise einrichten konnte, waren Ausnahme-Wochen [...].«[69] Befreit von dienstlichen und häuslichen Zwängen, fand Fontane zum ersten und einzigen Mal zu der Rolle, die *seiner* Vorstellung vom Amt des Akademie-Sekretärs entsprach: »Die Stellung eines ersten Sekretärs hatte ich mir – ich glaube mit Fug und Recht – so gedacht, daß es mir obliegen würde, den schriftlichen Verkehr zwischen dem Akademie-Senat und dem Kultusministerium [...] zu vermitteln [...].«[70]

'Vermittlung' schloß für ihn ein unabhängiges und kritisches Urteil über den Senat, seine Fraktionierungen und einzelne seiner Mitglieder ein. Im Grunde stellte er diesem obersten Organ der Akademie ein vernichtendes Zeugnis der Unfähigkeit und Schwäche aus. Ungewöhnlich für ein dienst-

liches Schreiben sind die Ironismen und Sarkasmen, etwa in der auf Goethes »Egmont« (V,4): »Süßes Leben! Schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens, von dir soll ich scheiden?« anspielenden Wendung »dem es süße Gewohnheit des Daseins ist[71], in die Stiefel zu beißen«. Ungewöhnlich ist aber auch der Abfassungsort: Fontane setzte den Bericht am häuslichen Schreibtisch auf. Dort war er im doppelten Sinn 'zu Hause'; nur im ersten Absatz entledigte er sich eines dienstlichen Auftrags. Der bei der Preisverteilung nicht berücksichtigte Maler K. Siemenroth war übrigens ein Akademie-Eleve, dessen Stipendiengesuch Anton von Werner befürwortet hatte.[72] So liegt es nahe, daß die im folgenden gegeißelte »Haltung der Malkontenten«[73] sich vornehmlich auf diesen Vorschlag des »Lehrer-Collegiums« bezog. Sie dürften mit den Vertretern des »abgetretene[n] Regime[s]« weitgehend identisch gewesen sein. Dazu gehörten Professor Eduard Daege, Geschichtsmaler, Akademie-Mitglied seit 28. März 1835; Professor Johann Friedrich Heinrich Drake (1805-1882), Bildhauer, Akademie-Mitglied seit 26. August 1837; Professor Adolph Eybel (1808-1882), Geschichtsmaler, Akademie-Mitglied seit 29. März 1845; Professor Karl Gottfried Pfannschmidt (1819-1887), Geschichtsmaler, Akademie-Mitglied seit 31. März 1855; Professor Carl Conrad Wolff (1815-1892), Bildhauer, Akademie-Mitglied seit 28. April 1849, und Professor August Wredow (1804-1891), Bildhauer, Akademie-Mitglied seit 17. Juni 1843. Diesen, aber auch den anderen »Künstlern« traute Fontane keinerlei Standfestigkeit und Durchsetzungsvermögen zu; eher noch den »Architekten«, wenngleich sie von den eigentlichen Künstlern nicht für voll genommen wurden. Zu dieser Gruppe gehörten im Senat außer Richard Lucae die Professoren Hermann Ende (1829-1907), Karl Martin Philipp Gropius (1824-1880) und Johann Heinrich Strack (1805-1880), also ohnehin eine absolute Minorität.

Bei dem als Preis verteilten »Fischbachschen Werk« handelt es sich um F. Fischbachs *Südslawische Ornamente,* das auch im Bestand der Akademie-Bibliothek vorhanden war und laut Fontanes eigenhändigem Senatsprotokoll vom 25. Oktober 1876 durch die Anschaffung der von Felix Lay in Agram herausgegebenen *Ornamente südslawischer nationaler Haus- und Kunst-Industrie* ergänzt werden sollte.[74] Fontane schlug Schöne vor, die Restexemplare des Werkes als Preise für die von den Provinzial-Kunstschulen eingereichten Arbeiten zu verwenden. Prüfung und Auswahl der Arbeiten waren Gegenstand einer Sondersitzung des Senats am 7. Juli 1876 gewesen.[75]

5.
Theodor Fontane an Richard Schöne

Berlin 30. Juli [18]76.

Hochgeehrter Herr
Geheime-Rath.

Es bleibt doch etwas Schlimmes mit dem Citiren und wenn es das Trivialste wäre.

Bon air sah mich gleich beim Niederschreiben so zweifelhaft an, aber erst in diesem Augenblick jagt mich die vernachlässigte *bonne mine* aus dem Nachmittagsschlaf und sieht mich mit ihrer allerbösesten Miene an.

Ich finde nun im Lexikon auch noch *»à mauvais jeu«*, also zwei Blunder auf einmal. Das ist etwas viel und eine neue Mahnung, doch ja beim lieben Deutsch zu bleiben.

In vorzüglicher
Ergebenheit
Th. Fontane.

Sign. C 308 (FAP: Neuerwerbung des Originals). HBV 76/51, unveröffentlicht. Quelle: Privatbesitz (Nachlaß Richard Schöne).

Die äußerlich als eigenständiger Brief zu betrachtende Nachschrift läßt erkennen, wie unsicher Fontane gelegentlich im Französischen war. Das betrifft sowohl die eingestandenen »Blunder« als auch den zitierten Phraseologismus selbst. »Gute Miene zum bösen Spiel machen« erscheint im Französischen nicht wörtlich als »faire bonne mine à mauvais jeu«, sondern üblicherweise in der Wendung »faire contre mauvaise fortune bon coeur«. Die »Mahnung, doch ja beim lieben Deutsch zu bleiben«, nimmt sich in der Nachbarschaft des Anglizismus' »Blunder«[76] besonders hübsch aus.

6.
Anton von Werner an Theodor Fontane

Constanz den 21. August 1876.

Verehrter Herr *Fontane!*

Ich habe ein ausführliches Programm d. Unterrichts d. Akademie entworfen u. den Druck desselben angeordnet. Dasselbe enthält außer dem Lehrplan – nebst Erläuterung – sämmtliche für den Besuch der Akademie

nöthigen Bestimmungen u. Auszüge aus den Statuten. *Dieses Programm soll* an alle diejenigen, welche sich über den Lehrgang zu unterrichten od. in die Akademie einzutreten wünschen, abgegeben werden. Für die Veröffentlichung in den *Zeitungen* ist von dem Umstehenden nur der erste Theil – der eigentliche Lehrplan – wichtig; der angefügte Auszug aus dem Statut ist fortzulassen u. statt dessen nur in den Zeitungen die Notiz – ähnlich wie bei d. Bau= u. Gewerbe=Akademie – anzufügen: »Das Programm – oder: der Lehrplan u. die für den Besuch od: die Aufnahme in die pp. Akademie erforderliche[n] Bestimmungen sind vom Bureau d. Akademie, Universitätsstraße No 6, gegen Einsendung von 30 *G.* in Briefmarken zu beziehen«.....

Der Unterricht beginnt Montag den 2. Oktober, Anmeldungen u. Prüfungen neu Eintretender finden in d. Stunden v. 2-4 Uhr Nachmittags in der Woche von Montag 25. Septbr. bis Sonnabend 30. Septbr. im Bureau pp pp. pp. statt. Alles dies habe ich vor meiner Abreise längst genau detaillirt bestimmt – aber es hilft doch nichts! Beklagen Sie mich u. seien Sie herzlich gegrüßt

von Ihrem ergebensten A. v. Werner.

P.S.

Ich habe in d. Eile keinen Briefbogen finden können .... bitte zu entschuldigen!

Sign. C 301 (FAP: Neuerwerbung des Originals). Im Katalog der Bonner Fontane-Ausstellung nur Wiedergabe als Faksimile, keine Transkription. (Vgl. S. 100). Auf der Rückseite des Briefes ein Lehrplan mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen des Autors.

Der Brief wirft ein Licht auf die sogenannte »Werner-Frage«, die sich wie ein roter Faden durch die leidige Affäre zieht. Er vermittelt einen Eindruck davon, in welchem Ton der junge Akademie-Direktor mit 'seinem' Sekretär noch verkehrte, als dieser bereits die formelle Entlassung erhalten hatte.[77] Zwar führte er keine direkte Beschwerde gegen Fontane, aber er nahm ihn doch in die Pflicht und diktierte ihm haarklein, was er zu tun hätte.

»Ich habe [...] entworfen u. [...] angeordnet.« In diesem Satz ist der Charakter des kommenden Kunstpapstes der wilhelminischen Ära umrissen: machtbewußt und autoritär, wie das System selbst, dessen akademischen Nachwuchs er im Sinne einer »staatserhaltenden Ästhetik«[78] heranzubilden

bemüht war. Sein Credo war die »Pflege und Festhaltung des Schönheitsgedankens, etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des Metermaasses wacht«.[79] Schon die Umstände seiner Ernennung zum Akademie-Direktor sind aufschlußreich und für Fontane nicht ohne Folgen geblieben:

> »Die Mitwirkung an der Besetzung der neuen Stelle des Direktors der Allgemeinen Akademie der bildenden Künste war für Schöne eine undankbare, ja kaum zumutbare Aufgabe. Denn von Anfang an scheint festgestanden zu haben, daß Anton von Werner der höheren Orts allein gewünschte Anwärter war, ein Mann, der für Schöne als Künstler und als Mensch gleich wenig bedeutete. Werner hatte sich, erst wenig über dreißig Jahre alt, durch seine Bilder aus dem Kriege 1870/71, durch das Velarium für die Siegesstraße in Berlin zum 18. Juni 1871 und besonders durch die farbigen Kartons für die Siegessäule die Anerkennung des bei allen sonstigen guten Eigenschaften in künstlerischen Dingen doch nicht zuständigen alten Kaisers gewonnen. Hierdurch gestärkt, hatte er eine maßgebende Stellung in der Berliner Künstlerschaft erlangt und stellte dem Minister für die Übernahme der ihm angebotenen Direktorstelle sehr anspruchsvolle Bedingungen, die auf ein erträgliches Maß zurückzuschrauben, Schöne schließlich mit Geduld und Zähigkeit fertig gebracht hat.«[80]

Diese »Bedingungen« stellte von Werner jedoch weiterhin, nun gegenüber der Akademie und ihrem Präsidenten. Sie beeinträchtigten von vornherein Fontanes Stellung und wurden zum Auslöser weitreichender Spannungen. Von Werner beharrte auf einer ihm zugeordneten Sekretärstelle, in seinen Worten: auf einem »Verwaltungsdirektor, welcher mir zur Seite steht!«[81] Da der aber weder bewilligt noch vom Senat beantragt worden war, versuchte Hitzig, Fontane in diese Position hineinzudrängen, wogegen sich dieser entschieden zur Wehr setzte. Er schrieb am selben Tag, als er sein erstes Entlassungsgesuch vom 28. Mai 1876[82] einreichte, an Hitzig:

> »Es ist nicht möglich, daß Ihnen meine Stellung zu der Werner-Frage ein Geheimnis sein konnte; von Anfang an habe ich nach allen Seiten hin, gegen Sie, gegen andere Senatsmitglieder, gegen Herrn von Werner selbst eine äußerste Abneigung ausgedrückt, persönlich oder dienstlich in eine Art Abhängigkeit von letzterem hineingepreßt zu werden. Es dient sich schlecht mit sechsundfünfzig unter einem jugendlichen Herrn von zweiunddreißig.«[83]

Soweit die Zeugnisse reichen, hat Fontane tatsächlich alles unternommen, um dieser »Abhängigkeit« zu entgehen.[84] Ob es jedoch klug war, die Forderungen von Werners sich gleichsam zu eigen zu machen,[85] um dadurch die eigene Haut zu retten, steht auf einem anderen Blatt. Denn bei der ohnehin schwebenden Fehde zwischen Hitzig und von Werner lag darin auch der Keim des Argwohns, der schließlich in Hitzigs senatsöffentlichem Vorwurf der »Zweideutigkeit« gipfelte.

Anmerkungen

1 CHARLOTTE JOLLES: *Theodor Fontane,* 4., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 1993, S. 16. – Vgl. ferner HANS-HEINRICH REUTER: *Fontane,* Bd. 1-2, Berlin 1968, hier Bd. 2, S. 515-528. – Dem Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam, danke ich für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Briefe, Herrn Dr. Manfred Horlitz, Potsdam, für weiterführende Informationen.

2 THEODOR FONTANE: *Kritische Jahre – Kritiker-Jahre,* in: Ders., *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches. Nebst anderen selbstbiographischen Zeugnissen,* hrsg. v. KURT SCHREINERT u. JUTTA NEUENDORFF-FÜRSTENAU, München 1973, S. 397.

3 Vgl. LUDWIG PALLAT: *Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung* 1872-1905, Berlin 1959, S. 64-66.

4 Ebd., S. 64 u. 65f. (über Anton von Werner). – ANTON VON WERNER: *Erlebnisse und Eindrücke von* 1870-90, Berlin 1913, S. 172 (über Friedrich Hitzig).

5 *Ceremonial-Buch für den Königlich Preußischen Hof,* (Berlin 1878), R. v. Decker's Verlag G. Schenck, Königl. Hofbuchhändler, Abschnitt X, S. 5.

6 Vgl. WERNER: *Erlebnisse* (wie Anm. 4), S. 173ff.

7 Zit. nach WALTER HUDER (Hrsg.): *Theodor Fontane und die preußische Akademie der Künste. Ein Dossier aus Briefen und Dokumenten des Jahres* 1876, Berlin 1971, S. 92. – Siehe auch WALTER HUDER: *Die Preußische Akademie und der ‚Fall Fontane',* in: *Welt und Wort* 27, 1972, S. 532-538, hier S. 536.

8 THEODOR FONTANE: *Briefe,* 2. Bd., 1860-1878, hrsg. v. OTTO DRUDE, GERHARD KRAUSE u. HELMUTH NÜRNBERGER unter Mitwirkung v. CHRISTIAN ANDREE u. MANFRED HELLGE, München, Hanser, 1979, S. 522 (Nr. 414) (künftig zit. HAB).

9 HAB II, S. 517 (Nr. 408).

10 HAB II, S. 518 (Nr. 409).

11 Fontane hatte 1869 mit Gruppe bezüglich der »opera omnia unsres märkischen Poeten« Schmidt von Werneuchen korrespondiert: HAB II, S. 235f. (Nr. 193).

12 Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, Berlin, 23. Dezember 1876, zit. nach FRIEDRICH FONTANE: *Theodor Fontanes ‚Akademiezeit'. Nach ungedruckten Briefen, Konzepten und Dokumenten,* in: *Märkische Zeitung,* Beilage »Zum 30. Todestage Theodor Fontanes«, Jg. 101, Nr. 223, Neuruppin, Donnerstag, den 20. September 1928, S. 1, r. Sp.

13 Auf die eine oder andere Weise waren die »Rütlionen« Richard Lucae (Mitglied des Akademie-Senats), Karl Zöllner (Nachfolger Fontanes als Akademie-Sekretär), August von Heyden (Geschichtsmaler, 1882-1893 Professor für Kostümkunde an der

Akademie der Künste) und möglicherweise auch Adolph Menzel (Mitglied des Akademie-Senats) beteiligt.

14 FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 2), S. 183–189.

15 THEODOR FONTANE: *Tagebücher,* Bd. 2, 1866–1882, 1884–1898, hrsg. v. GOTTFRIED ERLER u. Mitarb. v. THERESE ERLER, 2. Aufl., Berlin 1995, S. 66.

16 Fontane war außerdem mit folgenden Senatsmitgliedern bekannt: Johann Friedrich Heinrich Drake (1805–1882), aus dem *Tunnel;* Adolph Menzel (1815–1905), aus dem *Tunnel* und *Rütli;* Karl Gottfried Pfannschmidt (1819–1887), aus dem Hause Wangenheim; Johann Heinrich Strack (1805–1880), aus dem *Kuglerschen Salon;* Wilhelm Taubert (1811–1891), aus dem *Tunnel.*

17 FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 2), S. 175.

18 PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 67.

19 Ebd.

20 FONTANE: *Tagebücher II* (wie Anm. 15), S. 58.

21 Theodor Fontane an Wilhelm Hertz, Berlin, 14. Juli 1875, in: THEODOR FONTANE, *Briefe an Wilhelm und Hans Hertz,* 1859–1898, hrsg. v. KURT SCHREINERT, vollendet u. mit e. Einf. vers. v. GERHARD HAY, Stuttgart 1972, S. 179 (Nr. 248).

22 Vgl. HANS ROSENBERG: *Große Depression und Bismarckzeit. Wirtschaftsablauf, Gesellschaft und Politik in Mitteleuropa,* Frankfurt/M-Berlin-Wien 1976, bes. S. 51ff.

23 FRIEDRICH FONTANE: *Akademiezeit* (wie Anm. 12), S. 1; HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 11 u. 12, sowie HAB II, S. 517 (Nr. 408), weisen Friedrich Hitzig als Empfänger aus; allein PALLAT (wie Anm. 3) spricht davon, daß Fontane diese beiden Briefe »an Schöne als den zu Verhandlungen mit ihm ermächtigten Referenten des Ministers gerichtet hat« (S. 67). Da das Vorschlagsrecht nicht bei der Akademie oder ihrem Präsidenten, sondern beim Minister lag und Fontane eine Entscheidung zu seinen Gunsten erbat, kommt eigentlich nur Schöne als Empfänger in Betracht. Dafür spricht auch, daß es in der Mitteilung des Ministers an Fontane vom 7. März 1876 heißt: »Nachdem Sie sich gegen meinen Referenten bereit erklärt haben, die Stellung sofort anzutreten, während das Gehalt der Stelle erst vom 1. Mai d. Js. ab frei wird, ist es mir erwünscht, daß Sie die Geschäfte möglichst bald übernehmen« (HUDER: *Fontane* [wie Anm. 7], S. 19).

24 HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 16. – Vgl. auch PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 68f.

25 HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 15. – Vgl. auch PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 68.

26 Vgl. PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 68f.

27 HAB II, S. 546 (Nr. 436).

28 FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 2), S. 397.

29 Vgl. HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 20-23.

30 HAB II, S. 517f. (Nr. 409).

31 Ebd., S. 518.

32 Ebd., S. 520 (Nr. 412).

33 Ebd., S. 521 (Nr. 413).

34 Ebd.

35 *Katalog der Königlichen National-Galerie,* hrsg. v. Dr. MAX JORDAN, 15. Aufl., Berlin 1903, S. VII-IX. – Siehe auch Fontanes Aufsatz *Fünfte Ausstellung in der Nationalgalerie,* der in zwei Teilen in der *Vossischen Zeitung* Nr. 127 und 131 vom 2. und 7. Juni 1878 erschien; vgl. NyA XXIII/1, S.412-426.

36 Briefl. Mitteilung des Zentralen Staatsarchivs Merseburg (Oberarchivrat Wallmann)

an die Deutsche Staatsbibiliothek/Theodor-Fontane-Archiv, Potsdam (Dr. Manfred Horlitz), v. 14. September 1988.

37 Vgl. PAUL ORTWIN RAVE: *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1968, S. 27ff. – Siehe ferner EVA BÖRSCH-SUPAN: *Berliner Baukunst nach Schinkel*, 1840–1870 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 25), München 1977, S. 55.

38 Vorgang über seine Ernennung durch Erlaß Kaiser Wilhelms I. vom 28. März 1874 in einer Akte aus dem Bestand des Kultusministeriums über die Anstellung und Besoldung der Beamten und Angestellten der Nationalgalerie (1870-1876); vgl. briefl. Mitteilung des ZStA Merseburg (wie Anm. 36). – Über Fontanes Beziehungen zu Jordan siehe HAB III, S. 134 (Nr. 129); HAB III, S. 325 (Nr. 296); HAB IV, S. 91 (Nr. 102); HAB IV, S. 366 (Nr. 369); HAB IV, S. 420 (Nr. 435); HAB IV, S. 478 (Nr. 499); FONTANE: *Tagebücher* (wie Anm. 15), S. 81 (10.1.1881), S. 148 (8.1.1882), S. 149 (11./12.1.1882).

39 Vgl. THIEME-BECKER, 12. Bd., Verlag E. A. Seemann, 1916, S. 451. – HELMUT BÖRSCH-SUPAN: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen* 1786–1850 (=Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 4), Bde. I–III, Berlin 1971.

40 Briefl. Mitteilung des ZStA Merseburg (wie Anm. 36).

41 Ebd.

42 Die Vermutung, daß Dr. Max Jordan der Empfänger sei, äußerte Herr Dr. Manfred Horlitz in einem Brief an den Hrsg. vom 9.10.1995.

43 Fontane erwähnt ihn einmal in einem Brief an Herman Wichmann; vgl. HAB III, S. 134 (Nr. 129).

44 Vgl. HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), Namensregister, S. 4.

45 Ebd., S. 21, 25; siehe auch S. 35, 38, 49, 74, 78, 79.

46 FONTANE: *Tagebücher II* (wie Anm. 15), S. 58.

47 HAB II, S. 522 (Nr. 414).

48 Vgl. HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 52; HAB II, S. 546 (Nr. 436).

49 Vgl. PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 70.

50 HAB II, S. 527 (Nr. 420).

51 Ebd., S. 530ff. (Nr. 422).

52 Ebd., S. 546 (Nr. 436).

53 HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 15.

54 HAB II, S. 546 (Nr. 436).

55 HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 67f.

56 FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 2), S. 397.

57 Ebd.

58 Vgl. PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 66. – Siehe auch die wahrscheinlich an Spitta gerichteten Briefe Fontanes vom 20. und 30. Juli 1876 (Fontane-Blätter 5, 1984, Heft 6, S. 564).

59 Vgl. FRIEDRICH FONTANE: *Akademiezeit* (wie Anm. 12), S. 3, 1. Sp.

60 HAB II, S. 522 (Nr. 414).

61 Ebd., S. 531 (Nr. 422).

62 FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 2), S. 397.

63 PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 70.

64 Von einer »intimen« Unterhaltung mit Schöne und Johann Julius Edmund Greiff (1818-1894), Ministerialdirektor im Kultusministerium, berichtet Fontane in einem Brief an Emilie vom 21. Juni 1878; vgl. HAB II, S. 601 (Nr. 481).

65 WINFRIED WOESLER: *Theodor Fontane über Annette von Droste-Hülshoff*, in: *Westfalen* 47, 1969, Heft 2-4, S.206-209.

66 Sign. C 309 (FAP).

67 Es handelt sich um den vierten Band der *Gesammelten Werke*, Münster 1885-87, ‚Die prosaischen Schriften und Jugendwerke'; vgl. dazu schon den Brief vom 7. Oktober 1890 an Theodor Fontane (Sohn), in: HAB IV, S. 64f. (Nr. 72).

68 HAB II, S. 541 (Nr. 432).

69 Ebd.

70 FONTANE: *Von Zwanzig bis Dreißig* (wie Anm. 2), S. 397.

71 Häufig gebrauchte Wendung Fontanes; vgl. HAB I, Nr. 218, 290; HAB III, Nr. 294; HAB IV, Nr. 223; *Der Stechlin*, 38. Kap. (HFA I, 5, S. 336).

72 HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 58 (dort verschrieben: »Piemenroth«).

73 »Malcontanten« in einem Brief an Wilhelm Hertz, Sylvester 1865; vgl. HAB II, S. 152 (Nr. 129). – »Retiré« bereits in einem frühen Brief an Bernhard von Lepel; vgl. HAB I, Nr. 122.

74 HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 80.

75 Ebd., S. 64.

76 »Blunder« auch in einem Brief an Paul Lindau; vgl. HAB III, Nr. 9.

77 2. August 1876; vgl. HUDER: *Fontane* (wie Anm. 7), S. 70.

78 DOMINIK BARTMANN, in: *Berlin um* 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste, Berlin 1984, S. 183. – Vgl. im ganzen DOMINIK BARTMANN: *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*, München 1985.

79 ANTON VON WERNER: *Ansprachen und Reden an die Studirenden der Königlichen Akademischen Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin und Verzeichniss der Lehrer, Beamten und Schüler derselben seit* 1875, Berlin 1896, S. 42.

80 PALLAT: *Schöne* (wie Anm. 3), S. 64.

81 Anton von Werner an Theodor Fontane, 31. März 1876, zit. nach FRIEDRICH FONTANE: *Akademiezeit* (wie Anm. 12), S. 3, 1. Sp.

82 HAB II, S. 521f. (Nr. 414).

83 Ebd., S. 522 (Nr. 415). – Spätere Erwähnungen Hitzigs im Briefwerk: HAB III, S. 90 (Nr. 83); HAB III, S. 330 (Nr. 299); HAB IV, S. 112 (Nr. 120), HAB IV, S. 126 (Nr. 133).

84 Vgl. FRIEDRICH FONTANE: *Akademiezeit* (wie Anm. 12), S. 3, der aus mehreren bisher nicht wieder abgedruckten Briefen und Briefentwürfen zitiert.

85 Theodor Fontane an Anton von Werner, nach Mitte März 1876: »Pardon, daß ich noch zu so später Stunde mit diesen Zeilen Sie belästige. Der Inhalt wird sich einigermaßen rechtfertigen. Ich habe vor, morgen Mittag den Ministerialdirektor Greiff aufzusuchen und die bewußte Frage, Kreierung einer Sekretärstelle für den Direktor der Akademie zur Sprache zu bringen. Ich will hervorheben, daß I h n e n nicht zugemutet werden könne, Ihre wertvolle, sehr anderweit in Anspruch genommene Zeit an solche Bagatell=Schreibereien zu setzen, ich aber weder nach dem Herkommen, noch nach irgend einem neuen Abkommen zu dieser Art von kleiner Sekretär=Tätigkeit berufen sei. Ich würde sonst den Titel führen müssen: letzter Sekretär der Akademie und jedenfalls beflissen sein, nicht lange ‚ständig' zu bleiben...« (zit. nach FRIEDRICH FONTANE: *Akademiezeit* [wie Anm. 12], S. 3, 1. Sp.).

Die Verleger Friedrich Fontane (Berlin) und Adolph Marcks (St. Petersburg) im Disput um Lew Tolstois Roman *Auferstehung*

Roswitha Loew

Dokumente oder Geschäftsinterna, die Einblick in die Tätigkeit der Berliner Verlagsfirma Friedrich Fontane & Co. geben können, gibt es bisher sehr wenige. Auch die in bezug auf diese Verlagsfirma vom Fontane-Archiv, Potsdam gesammelten Materialien harren noch der Aufarbeitung.

Friedrich Fontane, der Sohn Theodor Fontanes, hatte das Verlagshaus in Berlin im Oktober 1888 gegründet, in erster Linie zur Pflege des literarischen Werkes seines Vaters. Neben Theodor Fontane wurden hier aber auch andere zeitgenössische deutsche Schriftsteller wie Hoffmann von Fallersleben, Rudolf Lindau, Cäsar Flaischlen, Johannes Schlaf, Ernst von Wolzogen, Arno Holz, Ludwig Bechstein u.a. verlegt.

Was aber mochte Friedrich Fontane bewogen haben, für das Jahr 1899 den ins Deutsche übersetzten Roman eines Russen anzukündigen? In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts gab es in Deutschland wohl kaum einen wesentlichen Verlag, der nicht als Einzelwerk oder in Reihen »seinen« Russen herausgab. Folgte der Fontane-Verlag damit einem Modetrend der Zeit? Oder waren seine Überlegungen spekulativer Art gewesen? Mit seiner Entscheidung, als erster die deutsche Ausgabe von Tolstois Roman *Auferstehung* auf dem Buchmarkt herauszubringen, hatte Friedrich Fontane einen Wettlauf gegen eine zahlenmäßig große Verlegerkonkurrenz angetreten.

Der Schriftsteller aus Jasnaja Poljana erfreute sich zu diesem Zeitpunkt in Deutschland einer großen Popularität; er gehörte nach den Erfolgen seiner Romane *Anna Karenina* und *Krieg und Frieden* im Deutschland der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts, nach dem aufsehenerregenden Interesse, das die Aufführung seines in Rußland verbotenen Dramas *Macht der Finsternis* an der Freien Bühne 1890 in Berlin begleitete,[1] und dem Sensationserfolg der *Kreutzersonate*[2] im selben Jahr zu den vielgelesenen Schriftstellern in Deutschland. »...sobald ein neues Buch des großen russischen Dichterphilosophen, des Grafen Nikolajewitsch Tolstoi, auf dem Buchmarkt erscheint«, zeige sich »eine seltsame Bewegung in der Leserwelt. Jedermann, der Anspruch darauf macht, in der Weltliteratur auf dem laufenden zu bleiben, greift gespannt danach«,[3] bemerkt 1891 eine deutschen Zeitschrift. Unüber-

hörbar waren aber auch die Klagen zeitgenössischer Kritiker darüber, daß folglich zahlreiche Übersetzer darin wetteiferten, jedes neu erscheinende Werk Tolstois möglichst rasch dem deutschen Leser zugänglich zu machen, zahlreiche Verleger sich in billigen, oft recht willkürlich gekürzten Ausgaben seiner Werke überböten. Die ungebrochen hohe Nachfrage nach den literarischen Werken Tolstois, die Aussicht, Massenauflagen absetzen zu können, und der hohe Konkurrenzdruck begünstigten geradezu diese Praxis der ›Verstümmelungen‹ seiner Werke. Oft ›warfen‹ deutsche Verleger anstelle einer vollständig übersetzten Schrift nur Auszüge oder willkürlich zusammengestellte Manuskriptteile als »Neuerscheinung« auf den Buchmarkt.

Trotz bzw. gerade wegen dieser Popularität, die dem russischen Romancier auch in Deutschland ein großes Lesepublikum sicherte, stellte der Entschluß Friedrich Fontanes für den Verlag ein hohes finanzielles Risiko dar.

Lew Tolstoi hatte das Erstabdrucksrecht für den Roman *Auferstehung* denjenigen zugesagt, die den höchsten Preis dafür bieten würden. Der Erlös war für den Fonds zur Rettung der Duchoborzen[4] bestimmt. Die Meistbietenden waren der in St. Petersburg ansässige deutsche Verleger Adolph Marcks[5], in dessen Zeitschrift *Niwa* die russische Originalausgabe als Fortsetzungsroman erscheinen sollte, und Friedrich Fontane für das Recht des Erstabrucks in deutscher Übersetzung. Von Marcks ist bekannt, daß er die schon für damalige Verhältnisse stattliche Summe von ca. 40000 Rubel bzw. 1600 Rubel pro Druckbogen für das Herausgaberecht gezahlt haben soll. Das Recht auf die deutsche Übersetzung des Romans war an Ilse Frapan und Wadim Tronin aus Zürich vergeben worden.[6] Parallel, und zwar nach dem Korrekturexemplar der *Niwa,* so hatte es der Schriftsteller verfügt, sollte eine russische Buchausgabe in England im Verlag von Tolstois Generalbevollmächtigten, Wladimir Tschertkow, erscheinen.[7]

Der finanzielle Aspekt bei der Publikation seiner literarischen Werke war für Tolstoi bis zu diesem Zeitpunkt nebensächlich gewesen. Noch 1891 hatte er in zahlreichen russischen und ausländischen Presseorganen erklärt, daß er es allen, die es wünschen, freistellt, »in Rußland und im Ausland, in russischer Sprache und in Übersetzungen, alle diejenigen Werke, die von 1881 an gedruckt ... erschienen sind, unentgeltlich herauszugeben respektive aufzuführen«[8]. In diese freizügige Verfügung bezog er auch alle seine in Rußland aus Zensurgründen noch nicht herausgegebenen Schriften ein sowie diejenigen, die er noch schreiben wollte. Die Freigabe seiner Schriften durch Tolstoi selbst, die er nie widerrufen hat, verschärfte im In- und Ausland den Konkurrenzkampf der Verleger außerordentlich[9]. Hinzu kam noch die Tatsache, daß Rußland der Berner Literaturkonvention von 1886

nicht beigetreten war, die dem Schutze der in- und ausländischen Autorenrechte diente. Das vom Fontane-Verlag erworbene Recht auf den Erstabdruck stand demnach auf äußerst ›wackligen Füßen‹, und das bekam das Verlagshaus bald zu spüren.

Es ist zu vermuten, daß Friedrich Fontane Tolstois oben angeführte Erklärung von 1891 nicht bekannt gewesen sein dürfte. Anlaß zu dieser Vermutung bietet die Annonce des Fontane-Verlages, die 1899 im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* erschien, mit der der Verlag auf die Ankündigung einer weiteren deutschen Übersetzung, die im Leipziger Verlag von Eugen Diederichs vorbereitet wurde, reagiert hat. Die Redaktion des Fachorgans der deutschen Buchhändler und Verleger ließ es sich nicht nehmen, seine Abonnenten über alle mit der Herausgabe und der Übersetzung dieses Romans zusammenhängenden Fragen zu unterrichten, und, wie es sich zeigte, auch über die dabei auftretenden Probleme zu informieren.[10] Zu diesem Zweck wurden Briefe von Friedrich Fontane, Adolph Marcks, Eugen Diederichs und Wladimir Czumikow öffentlich gemacht, die für uns heute als Quelle wertvoll sind. Interessanterweise haben die betroffenen Kontrahenten nicht selbst miteinander korrespondiert. Sie trugen ihren Streit öffentlich über das Buchhändlerorgan aus, indem sie ihre Briefe an Max Evert, den Redakteur des *Börsenblatts*, gerichtet haben.

Die Anfang März 1899 erschienene auffällig gestaltete, großformatige Annonce des Fontane-Verlages nahm im *Börsenblatt* eine ganze Seite in Anspruch. Darin kündigt der Berliner Verlag nach der Beendigung des Vorabdrucks in der *Vossischen Zeitung* (Übersetzerin Ilse Frapan) als Buchausgabe die

> »einzig autorisierte Übersetzung des neuen Werkes von ›Leo Tolstoi: Auferstehung‹ vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Ilse Frapan und Wadim Tronin – ca. 35 Bogen holzfreie Ausgabe in 1 Band. Für Leihbibliotheken in 3 Bänden. Preis brosch. 6 M., ord. geb. 7 M. 50 Pf. ord.«

an[11]. Wie der Fontane-Verlag weiter mitteilte, würden andere bisher angekündigte Übersetzungen

> »aus dem Abdruck der russischen Zeitschrift ›Niwa‹ angefertigt, die der Zensur unterliegt. Wie man an maßgebender Stelle annimmt, dürfte die Zensur kaum den 4ten Teil des Romans in Rußland durchgehen lassen; gerade die hinreißendsten und die köstlichsten Satiren werden ihr zum Opfer fallen. Dagegen ist unsere Ausgabe die einzig autorisierte und einzig vollständige Ausgabe, denn der Bevollmächtig-

te des Grafen Tolstoi hat die anerkannte und beliebte Schriftstellerin Ilse Frapan zur Übersetzung autorisiert und sie mit der deutschen Übersetzung aus der Original-Handschrift des Dichters betraut.«[12]

Für den Verlag war es daher selbstverständlich, daß das Lesepublikum und insbesondere »die große Gemeinde der Tolstoi-Verehrer nach unserer einzig autorisierten Übersetzung greifen wird, zumal diese ...die einzig vollständige Ausgabe ist«[13].

Dieser massive Hinweis des Fontane-Verlages war ein Versuch, den Buchhändlern zu suggerieren, sich beim Ordern eigentlich nur für diese Ausgabe entscheiden zu können.

Die Annonce läßt vermuten, daß der Fontane-Verlag plötzlich mit einer hohen finanziellen Einbuße rechnete. Es war zu befürchten, daß die hohen Ausgaben für den Erwerb des Erstabdruckrechtes und das Honorar für die Übersetzer sich kaum bis zum Erscheinen anderer deutscher Übertragungen rentieren würden. Zu erwarten war nämlich eine Flut von Übersetzungen, die entweder auf der russischen *Niwa*-Fassung basieren würden, oder Nachdrucke einer von Marcks nach der *Niwa*-Fassung gestatteten Übersetzung[14], die in der deutschsprachigen *St. Petersburger Zeitung* erscheinen sollte.

Um dem offensichtlich vorzubeugen, bezog Fontane in seine Werbekampagne gezielt die russischen Zensurverhältnisse ein, die eine von Pinsel und Schere des Zensors verstümmelte Veröffentlichung in der russischen *Niwa* erwarten ließen.

Die Anzeige des Fontane-Verlages wurde zum Auslöser einer heftigen Kontroverse zwischen dem in St. Petersburg ansässigen deutschen Verleger Adolph Marcks und Friedrich Fontane. Marcks dementierte empört Fontanes Behauptung, die einzig vollständige und autorisierte Ausgabe herauszubringen, und nahm dieses Privileg selbst in Anspruch (Brief I). Daß die Zensoren den Roman Tolstois nicht ungekürzt passieren lassen würden, wußte Marcks eigentlich selbst zu gut, dessen *Niwa* der Präventivzensur unterlag. Doch er bagatellisierte die Beanstandungen der Zensurbehörde an den bis dahin bereits eingereichten Romankapiteln. Ja, er nahm deren Eingriffe sogar billigend in Kauf. In der schnell folgenden Replik rechtfertigte sich Friedrich Fontane und stützte seine Behauptungen gleich auf drei ausländische Quellen (Brief II). Darunter ein Brief an den Verlag der aus der Schweiz stammenden Übersetzerin Ilse Frapan sowie die Zuschrift des Generalbevollmächtigten von Tolstoi im Ausland, Wladimir Tschertkow, die am 27. Februar 1899 in der in Fontanes Verlag herausgegebenen Zeitschrift *Das Litterarische Echo*[15] veröffentlicht worden war. Darin hatte

Tschertkow Interessenten ausdrücklich davor gewarnt, die *Niwa*-Fassung des Romans als Vorlage für Übersetzungen zu benutzen, da wegen der russischen Zensurverhältnisse »dieser Roman in wesentlich verkürzter Form mit bedeutenden Abänderungen gegenüber dem Originaltexte erscheinen wird«, und er verwies auf das ihm zur Verfügung stehende vollständige Manuskript.[16] Diese Vorlage wurde auch vom Fontane-Verlag benutzt.

Es ist nachvollziehbar, daß der Fontane-Verlag nach diesen Äußerungen im Recht zu sein glaubte, zumal er einen Kontrakt mit einem Bevollmächtigten Tolstois, mit dem in der Schweiz lebenden Pawel Birjukow[17], präsentieren konnte, in dem die Frapansche Übersetzung als »autorisiert« bezeichnet wurde.

Harsche Kritik äußerte der Fontane-Verlag am Vorhaben von Marcks, die Werke des russischen Romanciers den Prinzipien eines Familienblattes unterwerfen zu wollen. Die etwas abfällige Bemerkung macht sowohl die tiefe Unkenntnis der Verdienste von Marcks um die Verbreitung von Wissen und Aufklärung in Rußland augenfällig, die dieser sich gerade mit seiner Familienzeitschrift im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit erworben hatte, als auch des Literaturbetriebs im Zarenreich im allgemeinen.

Die Antwort des St. Petersburger Verlegers ließ nicht auf sich warten (Brief III). Marcks hatte die bis zu diesem Zeitpunkt bereits in der *Vossischen Zeitung* und in der *St. Petersburger Zeitung* erschienenen Kapitel wortweise verglichen. Triumphierend verwies er auf Wortdefizite in der Übertragung von Ilse Frapan, dabei außer acht lassend, daß es sich bei Fontanes Ankündigung um eine Buchausgabe und nicht um die Zeitschriftenveröffentlichung handelte. Außerdem griff er den Berliner Verleger und den Generalbevollmächtigten Tolstois scharf an, bezichtigte sie verschiedener »Machenschaften«. Es konnte nicht ausbleiben, daß der Autor in Jasnaja Poljana um Stellungnahme gebeten wurde. Marcks z. B. bat den Schriftsteller, W. Tschertkow aufzufordern, seine im *Litterarischen Echo* veröffentlichten Behauptungen zurückzunehmen und legte seinem Schreiben an das *Börsenblatt* (Brief III) gleich zwei Antwortschreiben Tolstois bei, die dort aber nicht abgedruckt wurden. Offenbar hoffte Marcks darauf, daß das *Börsenblatt* nun die Rolle eines Schiedsrichters übernehmen würde, nachdem die Redaktion schon eine in der Anzeige des Fontane-Verlages »abfällige Bemerkung« der Herren Fontane & Co. gerügt hatte (Brief II – redaktionelle Anmerkung). Doch das Buchhändlerorgan enthielt sich der Stimme und druckte stattdessen die Zuschrift W. Tschertkows sowie die Übersetzung einer Erklärung von Tolstoi vom 3./15. April 1899 ab. Der Abdruck dieser Erklärung beendete die öffentlich geführte Kontroverse.

Tolstoi bestätigte darin die vollständige »von der Zensur gar nicht entstellte« Herausgabe seines Romans in russischer Sprache durch Tschertkow in England und empfahl diese Version als Vorlage für Übersetzungen all jenen, die »die richtigsten Originale benutzen möchten«. Im Anschluß an diese Erklärung findet sich im *Börsenblatt* dazu die Stellungnahme des Fontane-Verlages, in der es lakonisch heißt: »Die Angelegenheit ist damit für uns erledigt«.[18]

Was waren die Hintergründe für diesen öffentlich geführten Streit? Der Roman *Auferstehung* sollte, wie bereits oben erwähnt, in russischer Sprache zugleich in der Zeitschrift *Niwa* und, nach deren Korrekturfahnen, als Buchausgabe im Verlag von W. Tschertkow in England erscheinen. Den Anlaß für die ganze Kampagne mit dem Fontane-Verlag hatte Adolph Marcks selbst gegeben. Entgegen seinem Kontrakt mit Tolstoi hatte er die Korrekturbögen der *Niwa* sofort nach Deutschland geschickt. Der Berliner Fontane-Verlag, der das Recht des deutschen Erstabdrucks erworben hatte, sah sich geprellt und drohte mit Vertragsbruch. Als Folge davon wäre dem Tolstoi-Fonds zur Rettung der Duchoborzen viel Geld verlorengegangen. Nachdem Tolstoi von Tschertkow über den genauen Hergang des Streites unterrichtet worden war, rehabilitierte er seinen Generalbevollmächtigten öffentlich und empfahl, dessen Bekanntmachungen und Erklärungen als absolut glaubwürdig zu betrachten.

Die unterschiedlichen Textfassungen waren letztendlich entstanden, weil Änderungen, die Tolstoi selbst noch für nötig hielt oder die die Zensurbehörde forderte, nicht lückenlos in die Korrekturdoubletten übertragen wurden. Deshalb konnten an Marcks übersandte Korrekturbögen beispielsweise Änderungen enthalten, die nicht in das Exemplar für Tschertkow übertragen worden sind.[19]

Das blieb nicht ohne Auswirkungen auf die Übersetzungen, je nachdem, welche Vorlage dafür gewählt worden war. Die Behauptungen von Adolph Marcks entsprachen also nicht den Tatsachen.

Auch die Wortmeldung des Verlegers Eugen Diederichs aus Leipzig ist von Interesse, in dessen Verlag seit 1897 Werke Tolstois verlegt wurden und der sich später mit einer deutschen Gesamtausgabe von Tolstois Werken große Verdienste erworben hat. Er bereitete die Herausgabe des Romans *Auferstehung* in der Übersetzung von Wladimir Czumikow vor. Dieser Übersetzer hatte seine Übertragung zunächst dem Fontane-Verlag angeboten, war aber von ihm mit dem Hinweis auf die sich in Vorbereitung befindliche »autorisierte Ausgabe« abgewiesen worden (Brief IV). Czumikow verstimmte der öffentliche Abdruck der Antwort des Fontane-Verlages im *Bör-*

senblatt an ihn, konnte doch dadurch, »wenn auch nicht vom rechtlichen, so doch vom moralischen Standpunkt«[20], der Eindruck eines nicht ganz einwandfreien Konkurrenzunternehmens entstehen. Diederichs Einwände gegen die Tolstoi-Reklame des Fontane-Verlages richteten sich insbesondere gegen die angekündigte »autorisierte Ausgabe«. Diederichs bezweifelte nicht nur die vom Fontane-Verlag angekündigte Autorisation, er sprach dem Verlag das Recht dazu kategorisch ab. Nach seiner Kenntnis verwahre sich Tolstoi ausdrücklich gegen die Bezeichnung »autorisierte Werke«, da er jedem das Recht auf Übersetzung einräume. Damit bezog sich Diederichs eindeutig auf die Tolstoi-Erklärung von 1891. Herr Tschertkow habe, so Diederichs, lediglich das Recht des Erstabdruckes zu verkaufen.[21] Die bei Diederichs 1900 erschienene Romanübersetzung trug den Zusatz: »Nach der einzigen ungekürzten Originalausgabe mit Genehmigung des Verfassers übersetzt von Wladimir Czumikow«. In seiner Entgegnung an Diederichs schrieb der Fontane-Verlag dem *Börsenblatt:*

> »Wir sind berechtigt, unsere Übersetzung des Tolstoischen Romans als »autorisierte« zu bezeichnen, wie aus dem einliegenden, freundlichst zurückerbetenen Kontrakt hervorgeht, in welchem die Frapan-Troninsche Übersetzung eine »autorisierte« genannt ist und welche außer andern Unterschriften die folgende trägt: Au nom du Comte Leo Tolstoi: Paul Berinkoff[22]. Genève, Carouge 2. Rue St. Victor ... Nach Vorstehendem erachten wir ein weiteres Eingehen auf den Angriff des Herrn Diederichs für überflüssig.«[23]

Trotz dieser Entgegnung lenkte der Fontane-Verlag ein. Letztendlich verzichtete er auf die in der Ankündigung verwendete Bezeichnung »einzig autorisierte Übersetzung, einzig vollständige Ausgabe«. Stattdessen trug die Buchausgabe den Zusatz: »Erste vollständige, im Auftrage des Verfassers hergestellte Übersetzung von Wadim Tronin und Ilse Frapan« (Berlin 1900).

Die im Leipziger Fachblatt der Buchhändler und Verleger öffentlich ausgetragene Kontroverse um die deutsche Ausgabe des Romans *Auferstehung* war offenbar eine ›nützliche‹ Reklame für das Werk gewesen. Zwischen 1899 und 1900 sind in 12 Verlagen deutsche Übersetzungen des letzten großen Romans von Lew Tolstoi erschienen.

I

An den Redakteur des *Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel*
Herrn Max Evers in Leipzig

St. Petersburg, 26. Februar/10. März 1899

Soeben empfange ich Ihr geschätztes Börsenblatt Nr. 55 vom März d. J. und finde darin eine Annonce von der Firma *Fontane & Co.* in Berlin über *Lew Tolstois* neuen Roman *Auferstehung,* die in Bezug auf die bevorstehende Publikation obigen Romans in meinem Journal *Niwa* so viel Unrichtigkeiten und Entstellungen enthält, daß ich mich genötigt sehe, Sie um Aufnahme dieser Zeilen zur Richtigstellung der Tatsachen in Ihrem Organ zu bitten.

Herr Fontane hat augenscheinlich den neuen Roman Lew Tolstois in seiner zukünftigen Übersetzung von Frau Ilse Frapan noch nicht mal teilweise gelesen; ich aber habe den Roman im vollständigen Manuskript, wie ich ihn direkt vom Autor erhielt, – und die hiesige Zensurbehörde, d. h. ihr oberster Chef, hat den ganzen Roman im Satz bereits gelesen und auch fast ganz erlaubt.

Die ganz wenigen unbedeutenden Stellen des großen herrlichen Romans, die die Zensur gestrichen hat, hätte ich im Interesse meiner Leser und Leserinnen so wie so gestrichen, wie dies auch Graf Tolstoi selbst ausdrücklich vollständig billigte, da diese Stellen zur Lektüre im Familienkreise – und die *Niwa* ist vor allem ein Familien-Journal – nicht geeignet sind.

Um mich deutlicher auszudrücken, betreffen diese Stellen – ich bleibe bei den Worten Tolstois – *die Häuser der Geduldeten,* vulgo Bordelle. Ob es der geehrten Redaktrice der Fontane'schen Ausgabe, Frau Ilse Frapan, genehm sein wird, diese Stellen, durch die der Roman nach meiner Ansicht nichts verliert, ebenfalls fortzulassen, muß ich ihrem Ermessen überlassen.

An andern Stellen wieder tritt der Autor den religiösen Gefühlen jedes christlichen Lesers, sei er nun orthodox-griechischer, protestantischer oder katholischer Religion, zu nahe, wenn der Autor z. B. bei Erteilung des heiligen Abendmahles in der Gefängniskirche vom russischen Priester, der, wie es in der russischen Kirche Brauch ist, den Wein und das Brot – als Symbol des Blutes und Leibes Christi gedacht, – genießt, die Worte braucht: »er trank das ›Vinaigrette‹ aus«.

Wenn solch ein paar Kraftstellen von der Zensur gestrichen wurden, so wird dem großartigen Roman nicht nur nichts von seiner eminenten literarischen Bedeutung geraubt, – sondern er hat eher dadurch gewonnen. Solch ein Gigant wie Tolstoi kann und darf sich wohl mal solche Kraftstellen lei-

sten, – dafür ist er eben Tolstoi, – und keiner darf sie übel aufnehmen, denn sie verschwinden unter all dem Reichtum an tiefen Gedanken, unter der Fülle all des Schönen, was der Roman an tiefster Seelen- und Menschenkenntnis bietet.

Ein Tolstoi wird eben auch von der russischen Zensur von einem höheren Standpunkte aus betrachtet und mit einem andern Maß gemessen, als gewöhnliche Sterbliche. Diesen Umstand haben die Herren Tschertloff [gemeint ist Tschertkow – R. L.], der Agent des Grafen Tolstoi, und der Herr Fontane, der von jenem Agenten das Recht der ersten Publikation kaufte, außer acht gelassen, und folgende Zahlen sollen dies beweisen:

Bis jetzt sind vom Autor von den im ganzen 90 Kapiteln seines Romans bereits 28 Kapitel endgültig als zum Druck fertig unterschrieben.

Eine Niwazeile in Korpus hat 46 Buchstaben (ohne die Zwischenräume zwischen jedem Worte als Buchstaben zu rechnen). Obige 28 Kapitel enthalten 4351 Zeilen, davon hat die Zensur gestrichen 210 Zeilen, bleiben zur Veröffentlichung in der Niwa 4141 Zeilen, was noch nicht 1/2 % ausmacht an Ausfall. Und diese gestrichenen 210 Zeilen begreifen meist oben erwähnte *Häuser der Duldung* und Ähnliches.

Wie nun Herr Fontane nach obiger Darlegung und den oben angeführten authentischen Ziffern dazu kommt, in seiner Annonce zu behaupten: daß in der *Niwa* kaum der vierte Teil dieses Romans erlaubt werden würde, wie er in Nr. 55 des Börsenblattes vom 8. März 1899 sagt, – darüber zu urteilen, muß ich den geehrten Kollegen und Lesern dieses Blattes überlassen.

Alle diejenigen, die sich für den obigen Fall interessieren und die Sache genauer verfolgen wollen, können dies tun. Ich habe nämlich der hiesigen deutschen St. Petersburger Zeitung die Übersetzung des Romans nach Erscheinen desselben in der *Niwa* gestattet,[24] und diese Übersetzung, welche genau nach der *Niwa,* gemacht wird, – ich kenne den Übersetzer und weiß, wie er übersetzt, – wird eine *musterhafte* sein. Diese Übersetzung wird natürlich immer etwas später folgen, als der Roman in der Niwa erscheint, aber stetig und langsam dem Erscheinen folgen. Es handelt sich also zwischen der Publikation in der *Vossischen Zeitung* als erster – und der in der St. Petersburger Zeitung als zweiter nur um einige wenige, 4 bis 5 Tage, vielleicht auch weniger, die der Übersetzer der *St. Petersburger Zeitung* braucht, um nachzukommen. Da kann also jeder dort, der sich für die Sache interessiert, beide Übersetzungen vergleichen und sich von der Wahrheit meiner obigen Worte überzeugen. Ich überlasse es dann auch den Lesern dort, sich über beide Übersetzungen ein Urteil zu bilden und sie auf ihre Güte hin zu

vergleichen. Dafür, daß die Übersetzung in der *St. Petersburger Zeitung* eine treue und gediegene, den Tolstoi in seiner vollen Kraft wiedergebende sein wird, dafür kann ich nach langjähriger Erfahrung garantieren.

Indem ich Sie bitte, die Versicherung meiner Hochachtung entgegennehmen zu wollen, verbleibe ich, hochgeehrter Herr Redakteur,

Ihr ganz ergebener

A. F. von Marcks[25]

II

An den Redakteur des *Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel*
Herrn Max Evers

Leipzig /ohne Datum

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Auf die Berichtigung des Herrn A. F. von Marcks in St. Petersburg in Nr. 62 des »Börsenblatts« gestatten wir uns Folgendes zu erwidern und bitten um gefällige Aufnahme, indem wir unser Bedauern darüber aussprechen, daß uns zu einer gleichzeitigen Antwort keine Gelegenheit gegeben worden ist.*

Unsere Angabe über die Streichungen, die die russische Zensur an der Veröffentlichung der Niwa vornehmen dürfte, stützt sich auf einen Brief von Fräulein (nicht Frau) Ilse Frapan vom 15. Januar 1899**, in dem es wörtlich heißt:

»Zudem *ist es sicher,* daß die russische Zensur vielleicht kaum den vierten Teil des Romans in Rußland durchgehen läßt. Gerade die hinreißendsten Stellen und die köstlichsten Satiren werden dort gestrichen werden.«

Das deckt sich freilich wenig mit der Angabe des Herrn von Marcks, der von »ganz wenigen unbedeutenden Stellen« spricht, und vor allem nicht mit den Beispielen, die er gibt. Wenn Herr von Marcks schreibt, daß er die, der Zensur nicht genehmen Stellen im »Interesse seiner Leser und Leserinnen« so wie so gestrichen haben würde, da er Rücksicht auf die »Lektüre im Familienkreise« zu nehmen hätte, so heißt das doch, daß der Roman *Auferstehung* in der *Niwa, ‚in usum delphini'* bearbeitet erscheinen wird. Den Ehrgeiz, ein Familienblatt-Schriftsteller zu werden, hat Tolstoi wohl nie gehabt, wohl aber den, daß das, was er sagt und wie er es sagt, unverfälscht und unverwässert in die weitesten Kreise des Volkes dringt. Ein Künstler, wie Tolstoi, »leistet« sich nicht »mal solche Kraftstellen«, wie Herrn von Marcks

es ausdrückt, sondern er schreibt so, wie es sein künstlerisches Gewissen verlangt, und an einem Künstlerwerk läßt sich nicht drehen und deuteln, weder von der Zensur noch von dem Redakteur eines Familienblattes.

Für die Richtigkeit unserer Angaben spricht ferner die Zuschrift des Generalbevollmächtigten des Grafen Tolstoi, des Herrn Wladimir Tschertkow, Pierleigh, Maldon (Essex) England an die Redaktion des Litterarischen Echo Nr. 11 Sp. 732***, in der es heißt: »daß in der Niwa dieser Roman in *wesentlich verkürzter* Form mit *bedeutenden* Abänderungen gegenüber dem Originaltexte erscheinen wird«.

Außerdem heißt es in einem Briefe****, den wir, auf das Angebot unserer Übersetzung, von dem Chefredakteur einer großen in Rußland erscheinenden Zeitung erhielten: »daß wir hier an die Niwa-Ausgabe gebunden sind, die den hohen staatsregiererischen (!) Ansprüchen *gemäß zusammengestrichen* und *kastriert* worden ist.

Mit welcher Autorisation Herr von Marcks dem von ihm zwar gekannten, aber nicht genannten Übersetzer[26] die Übersetzung für die St. Petersburger Zeitung »gestattet« hat, gibt er nicht an. Bekanntlich bedarf es bei russischen Literaturerzeugnissen für die Übersetzung keiner Autorisation und *keiner Honorarzahlung* an den Autor.

Auch uns sind die verschiedensten Übersetzungen dieses Romans gegen Zahlung nur des Übersetzungshonorars angeboten worden. Wir haben es, trotz des Fehlens einer Konvention mit Rußland und trotz der in Aussicht stehenden Konkurrenz, mit den Prinzipien unserer Firma nicht in Einklang bringen zu können geglaubt, dem Autor den Ertrag seiner Arbeit, resp. den Cessionaren die ihnen cedierte Summe vorzuenthalten. Wir honorieren den neuen Roman Tolstois wie ein Originalwerk, haben aber dafür die Gewißheit, daß unsere Ausgabe, von berufener Feder hergestellt, die *vollständige Arbeit* Tolstois in *peinlichster Treue und Anpassung* wiedergegeben wird.

Endlich erlauben wir uns, Ihnen – mit der Bitte um gefällige Rückgabe – als Beispiel einen Korrektur-Abzug des zweiten Kapitels zur Prüfung anbei zu übersenden. – Sie werden sich daraus leicht überzeugen, daß, wenn Herr von Marcks die »zur Lektüre im Familienkreise nicht geeigneten Stellen« (denn »die Niwa ist vor allem ein Familien-Journal«) streicht, nicht 1/2 %, sondern vielleicht 90 % dem Rotstift zum Opfer fallen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihre ergebenen

F. Fontane & Co.

Anmerkung der Redaktion des Börsenblatts:

* Nachdem die Herren Fontane & Co. durch ihre uns leider entgangene abfällige Bemerkung in ihrer Börsenblatt-Anzeige (Nr. 55, S. 1844) den Streit begonnen hatten, kam es uns nicht zu, ihnen die Abwehr des Herrn von Marcks vor dem Abdruck vorzulegen. Red.

** Liegt der Redaktion im Original vor.

*** Liegt der Redaktion vor.

**** Liegt der Redaktion im Original vor.[27]

III

Adolph Marcks an Max Evers in Leipzig

St. Petersburg, 2. April 1899

An den Redakteur des *Börsenblatts für den deutschen Buchhandel*
Herrn Max Evers in Leipzig

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Ich hätte schon längst die neue Auslassung des Herrn Fontane & Co., die in Ihrer Nr. 69 Ihres geschätzten Organs erschien, gebührend beantwortet, wenn mir die Übersetzung des Fräulein Ilse Frapan in der *Vossischen Zeitung* früher zu Händen gekommen wäre. Leider erhielt ich solche erst gestern, und ich war nicht wenig erstaunt, bei Vergleichung der *Vossischen Zeitung* mit der *St. Petersburger Zeitung* zu finden, daß die Übersetzung in letzterer Zeitung im ganzen *vollständiger,* als die des Fräulein Ilse Frapan in der *Vossischen Zeitung* ist. Ich schicke Ihnen anbei, geehrter Herr Redakteur, beide Zeitungen unter Kreuzband, und zwar gerade das zweite Kapitel, von welchem Herr Fontane behauptet hatte, daß gerade von diesem etwas verfänglichen Kapitel II in der Niwa *»vielleicht* 90 *% dem Rotstift zum Opfer fallen würden«.* Sehen wir uns die Sache etwas näher an und beleuchten wir die Aussagen des Herrn Fontane auf ihre Richtigkeit hin.

Diese von Herrn Fontane im Verein mit Herrn Tschertkoff ausposaunte *allein vollständige* und *getreu dem Tolstoischen Original entsprechende Übersetzung des Fräulein Frapan in der Vossischen Zeitung* – ist mehr zusammengestrichen, mehr kastriert und ad usum delphini für die Leserinnen der Vossischen Zeitung von der Übersetzerin zubereitet, als das Original in der Niwa und die getreu nach der Niwa von Herrn Arnold Hollmann für die St. Petersburger Zeitung verfertigte Übersetzung. Gerade obiges Kapitel II des

Romans, welches Herr Fontane als zu seinen Gunsten sprechend anführt, beweist die Unrichtigkeiten in allerschlagendster Weise. Die nach der *Niwa* gemachte Übersetzung der St. Petersburger Zeitung enthält im Kapitel II 1966 Worte

die Frapansche-Fontane-Vossische-Zeitungs-Übersetzung hat im Kapitel II nur 1652 Worte

also weniger in der Vossischen Zeitung 314 Worte

Damit Sie aber ja nicht glauben, der Herr Übersetzer der St. Petersburger Zeitung habe geflunkert oder absichtlich mehr Worte gemacht, als ursprünglich in der Niwa stehen, so schicke ich Ihnen anbei auch noch die betreffende Nummer der Niwa Nr. 11 mit. Jeder, der der russischen Sprache mächtig ist, wird Ihnen leicht bestätigen können, wie treu die Übersetzung der St. Petersburger Zeitung dem Original der Niwa entspricht.

Nach dieser Berichtigung fallen alle Bemerkungen des Herrn Fontane, daß Graf Tolstoi kein Familienblatt-Schriftsteller etc. sei, auf ihn selbst zurück. Fräulein Ilse Frapan hat eben den Autor in obigem Kapitel II für die Leserinnen der Vossischen Zeitung mehr zugestutzt, als es die Niwa, um nur ja den Autor so vollständig als zulässig wiederzugeben, gewagt hat.

Als mir vor einigen Wochen das Getriebe der Herrn Tschertkoff, Fontane & Co. in Betreff Verbreitung von Unwahrheiten über den Umfang obigen Romans zu arg wurde, da depeschierte ich und schrieb dem Grafen Tolstoi darüber. Er telegraphierte mir sofort zurück und schrieb mir ferner, daß er solche Vorkommnisse sehr bedaure, an Tschertkoff deswegen sofort depeschiert und ihn außerdem schriftlich ersucht habe, dergleichen in Zukunft zu unterlassen. (Herr Tschertkoff hatte nämlich die Unbefangenheit gehabt, zu behaupten, er besitze um 30 Kapitel mehr, als ich sie habe, was ja kein Kunststück ist, wenn man aus 10 Kapiteln 20 macht, indem man sie auf die Hälfte zerschneidet. Auf diese Art kann man ja aus den faktisch vorhandenen 90 Kapiteln, wie sie der Autor geschrieben, auch 200 oder gar 300 machen.)

Einliegend überreiche ich Ihnen eine Depesche und zwei Briefe des Grafen (die Sie mir freundlichst zurücksenden wollen) – nebst den deutschen Übersetzungen. Sie werden daraus ersehen, wie Graf Tolstoi selbst über die Machenschaften der Herrn Fontane und Tschertkoff denkt.[28]

Ich habe nun genug von dieser Angelegenheit. Meine Zeit ist mir zu kostbar, um noch ferner auf etwaige Repliken der obigen Herren einzugehen.

Indem ich Sie bitte, hochgeehrter Herr Redakteur, die Versicherung meiner unbegrenzten Hochachtung entgegenzunehmen, verbleibe ich stets

Ihr ganz ergebener

A. F. v. Marcks[29]

IV

Herrn Wladimir Czumikow, Leipzig, Waldstr. 47
(ohne Datum)

Sehr geehrter Herr!

In höfl[icher] Beantwortung Ihres gef[älligen] gestrigen Schreibens bedauern wir von Ihrem freundl[ichen] Vorschlag keinen Gebrauch machen zu können, da wir lediglich dem Verlag einer autorisierten, aus dem Manuskript hergestellten Übersetzung des Tolstoi'schen Romanes näher treten könnten.

Unter diesen Umständen müssen wir darauf verzichten.

Mit nochmaligem verbindlichsten Dank

F. Fontane & Co.[30]

Anmerkungen

1 Auch in Deutschland war die öffentliche Aufführung des Stückes verboten worden. Eine Aufführungsgenehmigung hatte nur die *Freie Bühne* als geschlossener literarischer Verein erhalten. Nur eingetragene Mitglieder hatten zu diesen Aufführungen Zutritt. Zur Aufnahme des Stückes in Deutschland vgl.: CH. STULZ, *L. N. Tolstoj in der zeitgenössischen deutschen Literaturkritik* (1856-1910). Berlin 1955, S. 105-124. Phil. Diss. masch.; E. PECHSTEDT, *Tolstojs Drama »Macht der Finsternis« und die deutsche Theaterzensur,* in: *Zeitschrift für Slawistik,* 13, 1968, S. 558-564.

2 Die in Rußland verbotene *Kreutzersonate* kam in Deutschland gleichzeitig in zwei russischen und in sechs deutschen Ausgaben heraus. Das große Interesse des deutschen Lesepublikums an dieser Erzählung brachte W. BODE in seiner Rezension zur *Kreutzersonate* auf den Punkt, als er schrieb, diese Erzählung sei zwar von viel geringerer Bedeutung als manche anderen Werke Tolstois, »dennoch hat sie weit mehr Leser gefunden, weit mehr Geister beschäftigt als irgendeines der anderen Bücher. Warum? Weil sie das geschlechtliche Leben des Menschen behandelt und namentlich, weil sie den meisten Lesern völlig neue Gedanken darüber bietet«, in: *Christliche Welt,* 1896, S. 377-378. Eine schier unübersehbare Flut von Rezensionen bestätigt die Aussage des Rezensenten.

3 R. PENZING, *Graf Leo Tolstoi als religiöser, sittlicher und sozialer Reformer,* in: *Das Zwanzigste Jahrhundert,* 1891, Bd. 2, S. 20. Zur deutschen Tolstoi-Rezeption der

Jahrhundertwende siehe die neueren Arbeiten: EDITH HANKE, *Prophet des Unmodernen: Leo N. Tolstoj als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende.* Tübingen 1993 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 38); ROSWITHA LOEW: *L. N. Tolstoj,* in: dies.: WILHELM HENCKEL: *Buchhändler – Übersetzer – Publizist. Aus der Geschichte der deutsch-russischen Kulturbeziehungen des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main 1995, S. 135-149 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XVI, Bd. 51).

4 Den gesamten Erlös aus der Romanpublikation hatte Tolstoi für den von ihm initiierten Fonds zur Rettung der vom zaristischen Staat verfolgten Sekte der Duchoborzen bestimmt, denen er damit die Auswanderung nach Kanada ermöglichen wollte.

5 Über Leben und Wirken von A. Marcks siehe: E. A. DINERSCHTEIN, *»Fabrikant«tschitatelej: A. F. Marks [Der Leser«produzent«: A. F. Marks].* Moskau 1986.

6 Das Leipziger Buchhändlerorgan *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* übernahm diese Meldung von W. TSCHERTKOW aus dem *Litterarischen Echo,* vgl.: *Börsenblatt,* 1899, Nr. 166, S. 3772; im folgenden: Bbl.

7 Der in Purleigh von Wladimir Tschertkow, dem Vertrauten Tolstois, gegründete Verlag Swobodnoje Slowo [›Freies Wort‹] war eigens für die Herausgabe von Tolstois Werken im russischen Original ins Leben gerufen worden, als in Rußland die Verbote seiner Schriften von staatlicher und kirchlicher Seite zunahmen, ihm selbst Gefängnisstrafen und Verbannung angedroht wurden.

8 Ein uneigennütziger Schriftsteller ›Erklärung Tolstois aus »Nowoje wremja««, in: Bbl., 1891, Nr. 239, S. 6009.. [Hervorhebung – R. L.]

9 Daß viele Verleger und Übersetzer geradezu »fieberhaft« darum bemüht waren, zu den ersten zu gehören, die eine Übersetzungsausgabe auf dem deutschen Buchmarkt präsentieren konnten, zeigt sich an den Erzählungen *Die Kreutzersonate* und *Herr und Knecht.* Erstere wurde im Jahre 1890 gleich in vier verschiedenen Verlagen veröffentlicht, die zweite erschien 1895 in sechs Verlagen. Das bedeutete, daß vier bzw. sechs verschiedene Übersetzer am Werk waren und die Erzählungen in ebensovielen Fassungen verbreitet wurden. Diese Auflistung kann mit den theoretischen Schriften Tolstois weitergeführt werden.

10 1899 veröffentlichte das *Börsenblatt* 14 diesbezügliche Mitteilungen.

11 Anzeige des Verlages Friedrich Fontane & Co. Berlin, in: Bbl., 1899, Nr. 55, S. 1844. Auf den in der Originalannonce verwendeten Fettdruck sowie Hervorhebungen durch Unterstreichungen wurde verzichtet.

12 Ebenda.

13 Ebenda.

14 Für den Roman *Auferstehung* hatte Tolstoi die Vergabe der Rechte für den Erstdruck, für die Übersetzungen und deren Erstabdruck genau geregelt. Woher Marcks für sich das Recht abgeleitet hat, diese deutsche Übersetzung zu gestatten, ist unbekannt, siehe dazu Brief I.

15 Die Halbmonatsschrift von Joseph Ettlinger erschien seit 1898 im Berliner Fontane-Verlag.

16 *Litterarisches Echo,* 1899, Nr. 11, Sp. 732.

17 Siehe Anmerkungen 22 und 23.

18 Bbl. Nr. 166 vom 23. Mai 1899, S. 3772.

19 Ein Vergleich zwischen den von Marcks und Tschertkow in russischer Sprache herausgegebenen Romanfassungen ergab in der *Niwa*-Fassung durch Zensureingriffe und sonstige Veränderungen 497 Auslassungen, was 10 240 Wörter ausmachte. Vgl. W. D. BONTSCH-BRUJEWITSCH, *Po powodu russkogo izdanija »Woskressenija«* [Anläßlich der russischen Ausgabe »Auferstehung«], in: *Minuwschije gody,* 1908, Nr. 11, S. 316.

20 Zuschrift von W. Czumikow, Berichtigung, in: Bbl., 27. Mai 1899, Nr. 120, S. 3889. Darin berief Czumikow sich auf eine Genehmigung zur Übersetzung durch Tolstoi, Birjukow und Tschertkow.

21 E. DIEDERICHS, *Zur Tolstoi-Reklame der Firma Fontane & Co.,* in: Bbl., 11. April 1899, Nr. 82, S. 2687. Zu Diederichs Verlagsprogramm und seiner verdienstvollen Herausgabe der Tolstoi-Gesamtausgabe siehe: EDITH HANKE, *Das Warenhaus für Weltanschauungen – Tolstoi im Eugen-Diederichs-Verlag,* in: dies., *Prophet des Unmodernen: Leo N. Tolstoj als Kulturkritiker in der deutschen Diskussion der Jahrhundertwende.* Tübingen 1993, S. 40-47.

22 Bei Paul »Berinkoff« handelt es sich um den in der Schweiz lebenden Bevollmächtigten Tolstois, Pawel Birjukow, der W. Tschertkow bei der Vermittlung unterstützt hat. Ob es sich um einen Lesefehler Fontanes oder einen Druckfehler des *Börsenblatts* handelt, ist unbekannt, da der Verlagskontrakt nicht vorlag.

23 F. FONTANE & CO., *Entgegnung,* in: Bbl., 11. April 1899, Nr. 82, S. 2687.

24 Vgl. dazu Anmerkung 14 im vorliegenden Beitrag.

25 Abdruck nach: *Leo Tolstois neuer Roman ›Auferstehung.‹ Eine Berichtigung,* in: Bbl., 16. März 1899, Nr. 62, S. 2055-2056. Die in diesem Beitrag abgedruckten Briefe I bis IV sind ein Nachdruck nach dem Erstdruck im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel,* Jahrgang 1899. Da das Leipziger Archiv des *Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel* im Zweiten Weltkrieg zum größten Teil zerstört wurde, sind die Originalbriefe nicht mehr auffindbar. Zu den Quellenangaben der Briefe I bis IV siehe den vorliegenden Anmerkungsapparat.

26 Der Übersetzer war Arnold Hollmann.

27 Abdruck nach: *Noch einmal Tolstoi, ›Auferstehung.‹. Eine Erwiderung,* in: Bbl., 24. März 1899, Nr. 69, S. 2291.

28 Die Depesche und die 2 Briefe wurden im *Börsenblatt* nicht veröffentlicht. In einem Schreiben vom 3. März 1899 hat Tolstoi Marcks mitgeteilt, daß er sich an Tschertkow mit der Bitte gewandt habe, seine im *Litterarischen Echo* veröffentlichte Erklärung zu widerrufen. In einem Antwortschreiben an Tolstoi legte Tschertkow dem Schriftsteller den Sachverhalt ausführlich dar und entwarf eine Erklärung für die ausländische Presse, die Tolstoi unterschrieben hat. Vgl.: *L. N. Tolstoi. Polnoje sobranije sotschinenij [Lew Tolstoi. Gesamtausgabe],* Bd. 72, S. 87f., 110-111.

29 Abdruck nach: *Abermals Tolstoi's ›Auferstehung.‹,* in: Bbl., 6. April 1899, Nr. 78, S. 2566.

30 Abdruck nach: *Entgegnung,* in: Bbl., 11. April 1899, Nr. 82, S. 2687. Fontanes Zuschrift an das *Börsenblatt* trägt das Datum vom 8. April 1899.

Literaturgeschichtliches und Interpretation

»Einen frischen Trunk Schiller zu tun«

Theodor Fontanes Schillerkritiken 1870–1889 (2. Teil)

CHRISTIAN GRAWE

2. *Die Schillerkritiken*

III

Es überschreitet die vorliegende Aufgabe, das komplexe und sich wandelnde Schillerbild des 19. Jahrhunderts auszubreiten.[25] Relevant für das Verständnis von Fontanes Schillerkritiken aber ist einer der Widersprüche, die es durchziehen: Die Menschen empfanden zugleich Schillers Zeitferne und Zeitrelevanz. *Einerseits* war die Erhebung Goethes und Schillers in den Rang unantastbarer Klassiker, die gewissermaßen alles menschlich Bedeutsame in poetisch mustergültiger und unübertrefflicher Form gesagt hatten, schon in den dreißiger Jahren vollendet, und das Zitat aus ihren Werken genoß als erhebende Lebensweisheit pseudoreligiöse Weihe. Daß diese marmorne Starre und Überzeitlichkeit zwangsläufig zum Verkümmern des geistig herausfordernden Umgangs mit den Klassikern führte, hat schon im 19. Jahrhundert selbst Friedrich Nietzsche in seiner *Ersten Unzeitgemäßen Betrachtung* erkannt und gegeißelt. Goethe und Schiller

> »das so nachdenkliche Wort ›Klassiker‹ anzuhängen und sich von Zeit zu Zeit einmal an ihren Werken zu ›erbauen‹, das heißt, sich jenen matten und egoistischen Regungen überlassen, die unsere Konzertsäle und Theaterräume jedem Bezahlenden versprechen; auch wohl Bildsäulen stiften und mit ihrem Namen Feste und Vereine bezeichnen – das alles sind nur klingende Abzahlungen, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um im übrigen sie nicht mehr zu kennen, und um vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen. Denn: es darf nicht mehr gesucht werden; das ist die Philisterlosung.«[26]

Andererseits glaubte man gerade aus Schillers Werk aktuelle, vor allem politische Botschaften herauslesen zu können, die Orientierung und Nachdruck bei den eigenen drängenden Bedürfnissen versprachen. So wurde

Schiller u. a. zur Symbolfigur der erstrebten deutschen Einheit, und auch Fontane steuerte 1859 in diesem Sinn ein Gedicht zur Schillerfeier bei. Je nachdem, ob dabei der ›Revoluzzer‹ der frühen Dramen oder der höfische Klassiker der späteren betont wurde, ließ sich Schiller dann sowohl von den Liberalen als auch von den Konservativen ausbeuten.

Fontanes eigene Entwicklung als Dichter ist zweifellos mehr von den Zeitgenossen seiner Jugend wie Heine, Herwegh oder Platen geprägt als von Goethe und Schiller; und unter den Klassikern rührte und berührte ihn persönlich zeitlebens Shakespeare mehr als diese. Auch bewahrte er sich immer die Freiheit zur Kritik gegenüber den im 19. Jahrhundert vielfach so kritik- und bedingungslos verehrten »Weimarer Dioskuren«, wobei er sich etwas darauf zugute hielt, »daß ich im Uebrigen [...] meinen Schiller aufrichtiger liebe und bewundere, als es das nachplappernde Phrasenvolk, das Salon und Schule unsicher macht, beim besten Willen im Stande ist«.[27] Als junger Mann hat er sich in seinem Gedicht *Shakespeares Strumpf* (1841) gerade über den Schillerkult in Leipzig lustig gemacht. Aber über Schillers ungeheuren, wenn auch manchmal lähmenden literarischen Einfluß war er sich im klaren, ja sein eigenes Dramenfragment *Karl Stuart* zeigt unverkennbar den Schillerschen Blankversduktus. Wie damals jeder auch nur halbwegs gebildete Deutsche war Fontane mit Schillers Werk von klein auf vertraut. *Meine Kinderjahre* enthält die reizvolle Szene, wie der Elfjährige, von seinem Vater ermutigt, aber nicht erleuchtet, das völlig unverstandene Gedicht *Das Eleusische Fest* zu lernen versucht;[28] und der Dreizehnjährige begann seine kurze Zeit auf dem Neuruppiner Gymnasium nach eigener Aussage mit der Kenntnis »beinah sämtliche[r] Schillersche[r] Balladen«.[29] Fontane kannte »seinen Schiller« aus dem Effeff und zitierte ihn zeit seines Lebens, auch parodierend und ironisierend, weitläufig. In mehreren seiner Romane bilden Gestalten, Figurenkonstellationen und Szenen aus Schillers Dramen personale, handlungsmäßige und symbolische Deutungsfolien, am intensivsten wohl in Cécile.[30] Wie die Theaterkritiken, aber auch andere Fontanesche Texte zeigen, ändert sich das Urteil des Dichters über Rang und Relevanz einzelner Schillerscher Dramen im Lauf seines Lebens durchaus.[31]

Bei dem unbezweifelbaren Klassikerstatus Goethes und Schillers bildeten deren Stücke einen integralen und wichtigen Teil des Repertoires im späten 19. Jahrhundert. Von den etwa 650 Theaterkritiken Fontanes befassen sich 86 mit den Dramen Schillers, der dabei vor Shakespeare mit 55 und Goethe mit 33 besprochenen Aufführungen der am meisten gespielte Klassiker am Königlichen Schauspielhaus in Berlin ist – und nicht nur dort, denn Statistiken anderer deutscher Theater würden dieses Bild bestätigen. Aber gerade die klassi-

sche Verbindlichkeit dieser Autoren führte dazu, daß ihre immer neue Darbietung in der ständigen Gefahr war, zu einem leeren Ritual zu degenerieren, das regelmäßig und voller Devotion vollzogen wurde und den Schauspielern glänzende Sprechrollen bot, aber inneres Engagement weder bei den Mitwirkenden noch beim Publikum erforderte. Der Zeitgeschmack war besonders Schiller nicht günstig, weil man in einer von Realismus und Fortschrittsdenken bestimmten Epoche keinen Zugang mehr zu seinem hohen tragischen Stil, zu dem gedanklichen Reichtum und Idealismus seiner Stücke, zu der Einheit von Bühnencharakter und Weltanschauung hatte. »Alles, was der Sprache unseres modernen Lebens näher steht«, schreibt Fontane, »glückt besser als der hohe Gang Schillerscher Verse.« (I.10) Man verfehlt den Klassiker nach zwei Seiten. Entweder man gerät in leeres Posieren, in falsches Pathos und übertriebene Gestik, wo dann etwa »das Dogma des gedonnerten Abgangs« (I.118) praktiziert wird; oder man reduziert die Schillerschen Charaktere auf bürgerliches Durchschnittsmaß und die Jamben zu alltäglicher Prosa. Fontanes Schillerkritiken geißeln dieses doppelte Versagen des zeitgenössischen Theaters gegenüber dem dramatischen Stil der Klassik immer wieder:

> »Der alte Schrei- und Donnerstil ist seinem Gegenteil gewichen. ›Wozu der Lärm?‹ ist Devise und Direktive der neueren Schauspielkunst geworden. Gewiß ein Fortschritt; [...] Aber [...] die Tragödie ist nicht als Konversationsstück zu behandeln, und schöne Natürlichkeit [...] ist nicht zum einzigen Gesetz zu erheben. Gewiß, auch Helden tragen einen Hausrock, aber sowie dieser Hausrock Miene macht, sich bis zum Schlafrock zu verlängern, so ist er vom Übel. (I.467)
>
> Alles tot; Rüstungen, in denen Gespenster stecken, und das kaum; hergesagte Rollen, denen gegenüber jeder das Gefühl hat, es daheim an seinem Teetisch besser, innerlicher und eindringlicher machen zu können. Vor siebzig Jahren haben diese wundervollen Verse die Herzen unseres Volkes hingerissen, jetzt sind sie wie Herbstwind, der über Stoppeln fährt. Keine Halme beugen sich mehr elegisch ihrem Wohllaut. Die Romantik ist hin. Für unser aller Herzen vielleicht, aber am sichersten in den Herzen unserer Schauspieler.« (I.693)

Mit dieser Einsicht in das Verfehlen von Schillers Dramenstil entweder zum Hohl-Pathetischen oder zum Spießbürgerlich-Banalen steht Fontane in seiner Zeit nicht allein. Eugen Kilian etwa, Regisseur verschiedener Theater und um die Bühnenadaption von Schillers Werk hochverdient, klagt ganz ähnlich:

> »Schwerer waren die Kämpfe, die im klassischen Drama bestanden werden mußten: gegen eine schwunglose Nüchternheit einerseits, die

der törichten Meinung lebt, die platte Natürlichkeit der Straße auf eine phantastische Höhenkunst übertragen zu können, gegen ein seelenloses, geschwollenes Pathos andererseits, das den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen zu verlieren droht und sich in einem gedankenlosen deklamatorischen Singsang ohne Rücksicht auf Sinn und Inhalt der Rede zu gefallen liebt.«[32]

Fontane spricht von

»der immer fester in mir werdenden Überzeugung [...], daß das Klassisch-Ideale und das Historisch-Romantische an unsrer Bühne gleichmäßig auf eine berechtigten Ansprüchen entsprechende Darstellung verzichten muß. [...] Iphigenie, Tasso (in den Frauenrollen) und die Braut von Messina einerseits, Tell, Wallenstein, die Jungfrau von Orleans andrerseits – wie leblos, wie unberührt vom Geiste der Dichtung ziehen alle diese Gestalten an uns vorüber. Bei den klassischen Rollen gebricht es an Verständnis und großem Stil, bei den romantischen an Erfindung; alles wird mechanisch zusammengeschoben, die Teile sind da – ›fehlt leider nur das geistige Band.‹« (1.362 f.)

Wo Schiller als aktuell begriffen wird, da geschieht es um der erwähnten politischen Absichten willen, die man mit ihm verfolgt. Schon Fontanes allererste Kritik muß sich mit diesem Problem auseinandersetzen. Die Saison 1870/71 im königlichen Schauspiel wird am 17. August 1870 mit *Wilhelm Tell* eröffnet. Das Ereignis bestätigt einen für die Bühnengeschichte von Schillers Dramatik typischen Zug und erfordert vom Rezensenten Takt und Zurückhaltung. Wegen der Mitte August um Metz wütenden Kämpfe im deutsch-französischen Krieg ist das Publikum in einer Kampfes- und Siegesstimmung, der sich auch Skeptiker kaum entziehen können, und nimmt das Bühnengeschehen als Anlaß zu nationalen Demonstrationen. Fontane beginnt:

»Es ist herkömmlich geworden, in großen nationalen Momenten unseren nationalen Dichter zum Volke sprechen zu lassen. Ein Glück, daß wir ihn besitzen, daß seine vor allem spruch- und gedankenreichen Schöpfungen uns für alles, was kommen mag, bereits einen geprägten, längst Allgemeingut gewordenen Ausdruck überliefert haben, der, zu rechter Stunde seine ursprüngliche Frische zurückgewinnend, neuzündend in alle Herzen schlägt. Einer Situation wie der gegenwärtigen entspricht nichts besser als der Tell. Er enthält kaum eine Seite, gewiß keine Szene, die nicht völlig zwanglos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unseren Kampf gedeutet werden könnte.« (1.7)

Die Geschichte solcher aktuellen Umfunktionierung von Aufführungen, durch die die Szene zum Tribunal wird, hat deutlich ihre Höhepunkte in den Krisenjahren, in denen das Bürgertum auf die Verwirklichung seiner politischen Wünsche nach Einheit und Freiheit hoffte. Wie Tendenzliteratur, so entwickelte sich nun auch Tendenz*beifall.* Schon unmittelbar nach Schillers Tod war es während der Napoleonischen Besetzung Deutschlands üblich, bei Schiller-Aufführungen an bestimmten Stellen in Beifall auszubrechen:

»Wallensteins Lager mußte sich neue Kriegslieder gefallen lassen, Graf Dunois [in Die Jungfrau von Orleans, C. G.] wurde mit überlaut getrennt hervorgehobener Rede Ausrufer gegen Frankreich bei jauchzendem Zustimmen. [...] Bei dem ›Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd‹ erhob sich das ganze Publikum und stimmte mit ein.«[33]

Die *Räuber* und *Fiesco,* berichtet Eckermann, fanden besonders bei Studenten Anklang, wobei es nach Albert Ludwig »altgeheiligter Gebrauch der Musensöhne war, das Räuberlied im vollen Chorus mitzusingen«.[34] Besonders aber *Wilhelm Tell* bot sich für diesen Bezug auf aktuelle Ereignisse an, weil die Liberalen in der demokratischen Einigung der Schweizer nach dem Sturz der Fürstenherrschaft ihr politisches Ziel ausgedrückt sahen, auch in Deutschland die politische Einheit in Freiheit zu verwirklichen; und so wurde das Stück denn auch 1830 und 1848 immer wieder als Anlaß zu politischen Demonstrationen genommen, was gelegentlich sein Verbot zur Folge hatte. Otto Corvin etwa berichtet in seiner Autobiographie *Aus dem Leben eines Volkskämpfers* (1861):

»In jener Zeit [1830, C. G.] herrschte große Aufregung in Mainz. Die Julirevolution hatte den ersten Anstoß gegeben; eine Menge junger Leute fanden einen Genuß daran, die französische Kokarde zu tragen und im Theater die Marseillaise zu singen oder unmäßig zu applaudieren, wenn in der Stummen von Portici das Militär zurückgeschlagen oder im Tell Geßler erschossen wurde.«[35]

Der vierte Akt von François Aubers Oper *Die Stumme von Portici* löste in Brüssel bekanntlich geradezu die belgische Revolution aus, und *Wilhelm Tell* wurde offenbar auf Grund der Erfahrungen von 1830 in Mainz verboten, »weil bei einer vorhergehenden Darstellung das Publikum einzelne Stellen auf naheliegende Verhältnisse bezogen und mit lautem Beifall ausgezeichnet hatte«.[36] Vor allem 1848 wurden *Wilhelm Tell*-Aufführungen zu Demonstrationen für die nationale Einigung benutzt und nahmen in Berlin regelrecht den Charakter von Volksfesten an. Aber es war nun nicht mehr

nur die demokratische Seite, die Schillers Schweizer Stück als ihren politischen Kampfruf betrachtete; es ließ sich auch von Gemäßigten und Konservativen durchaus verwenden:

»Am 23. März 1848 wurde die königliche Bühne ›auf Begehren des Volkes‹ mit Wilhelm Tell wieder eröffnet. Die Verse
›Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit.‹
wurden nun, nach hergestellter Ordnung, stürmisch und da capo verlangt.«[37]

Wenn so Liberale und Konservative ›ihren‹ Schiller beanspruchten, konnte es nicht ausbleiben, daß sich die politischen Auseinandersetzungen ins Theater verlagerten. So erzählt Karl Holtei, daß während einer

»Berliner Aufführung der Jungfrau von Orleans bei Dunois' Worten ›Für seinen König muß das Volk sich opfern‹ sich in den althergebrachten Beifall heftiges und anhaltendes Zischen mischte.«[38]

1870 schien sich äußerlich die Zeit von 1813 zu wiederholen. Wieder ging es gegen Frankreich, und wieder wurde das Reiterlied aus *Wallensteins Lager* »wie eine deutsche Marseillaise«[39] benutzt. Nur waren es diesmal national-konservative Gefühle, die sich darin äußerten. Als Fontane 1870 auf dem Parkettplatz 23 der *Wilhelm-Tell*-Aufführung zusah, war der Freiheitsgedanke über dem kriegerischen Erwerb der Einheit vergessen. Es herrschte Siegesstimmung. Ihr zu widersprechen, lag Fontane fern – seine Einstellung hat er in *Kriegsgefangen, Aus den Tagen der Okkupation* und unauffälliger auch in *Der Krieg gegen Frankreich* ausgesprochen – und hätte das denkbar unpopulärste Debut in seinem neuen Beruf bedeutet, aber er war dankbar, daß sich die Zuschauer bei ihrer aktuellen Auslegung des Stücks Zurückhaltung auferlegten:

»[...] wir müssen uns des guten Taktes des Publikums freuen, das nicht stichwortbegierig mit seinem Beifall in Anschlag lag, sondern ihm nur Ausdruck gab, wo Schweigen ein Fehler der Affektation gewesen wäre.« (1.7)

Das ist umso mehr anzuerkennen, als die Inszenierung die Aktualisierung des Stücks geradezu provozierte, denn die »Piecen der Zwischenakte« strichen den nationalen Charakter der Aufführung heraus. Gespielt wurden der Pariser Einzugsmarsch von 1813, das Preußenlied und »das deutsche Vaterlandslied«, also Ernst Moritz Arndts *Was ist des Deutschen Vaterland?*, das das ganze 19. Jahrhundert hindurch eine Art inoffizieller Nationalhymne darstellte.

Noch eindeutiger als in diesem Fall wurde anderswo durch suggestives Beiwerk der französische Feind des Krieges mit dem Feind der Schweizer in Schillers letztem Stück gleichgesetzt:

»Im Gothaischen Hoftheater wurde im Frühjahr 1871 Wilhelm Tell aufgeführt; der Theaterzettel dieser Vorstellung verkündete in einer gebührend durch den Druck hervorgehobenen Fußnote: daß Geßler und Rudolf der Harras in der hohlen Gasse beritten, auf zwei Franzosenpferden aus der Beute von Sedan, auftreten würden.«[40]

Die bisher letzte Station dieser Aktualisierung *Wilhelm Tells* zu politischen Zwecken bildet 1941 Hitlers Verbot des Stückes, nachdem der Schweizer Theologiestudent Maurice Bavaud mehrmals versucht hatte, den Führer zu ermorden. Der Tyrann sah sich nun als Geßler und wollte das Publikum nicht auf unliebsame Gedanken bringen.[41] In solcher Umfunktionierung Schillers zum propagandistischen Kommentar der Gegenwart des jeweiligen Publikums zeigte sich der Status gerade dieses Dramatikers als Klassiker und »unser nationaler Dichter« (1.7), der dem bildungsbeflissenen Bürgertum so bekannt war, daß es »bei seinem Schiller, leicht silbenkontrollierend zu Gerichte sitzt« (2.646).

IV

Es geht aus Fontanes Schillerkritiken hervor, daß das damalige Theater das Problem nicht bewältigt hat, einen Autor immer neu darzubieten, dessen Stücke dem größeren Teil der Zuschauer häufig über weite Strecken Wort für Wort vertraut waren:

»[...] jeder kennt seinen *Miller* und seine *Luise,* und zu dem bewährten Alten muß eben ein bewährtes oder bestempfohlenes Neues kommen, um das Interesse wieder flott zu machen.« (1.138)

Erst in unserer eigenen Gegenwart stellt sich dieses Problem umgekehrt: Da die Kenntnis von Schillers Dramen so zurückgegangen ist, daß der Durchschnittstheaterbesucher zu dem Text meist vorher gar keinen Zugang gehabt hat, ist nun die Frage, wie man Schiller spielen muß, wenn das Publikum ihn nicht mehr kennt.[42]

Eine Folge der geistigen Ferne Schillers zu Fontanes Zeit war, daß für den Kritiker bestimmte Gestalten seiner Dramen nicht mehr glaubwürdig verkörpert werden konnten, weil sie als *Typ* nicht mehr existierten. So ist Karl Moor Fontanes Meinung nach

»aus der Renommierepoche des vorigen Jahrhunderts heraus geboren und konnte vollendet nur von jenen Renommiergenies gespielt wer-

> den, die damals das Leben und die Bühne unsicher machten. [...] Um den Karl Moor zu spielen, muß man an ihn glauben. Aber welcher gebildete Mensch kann das. Fände sich einer, so tut er mir leid. [...] Es gibt keine Karl Moors mehr, und weil es keine mehr gibt, so sind sie auch nicht mehr zu spielen.« (1.674)

Ebenso gibt es auch keine Jeanne d'Arcs mehr, »es macht in der Tat gar keinen Unterschied mehr, *wer* die Rolle spielt«, denn sie war »auf die Begeisterung gestellt« und »von dem hohen inneren Seelenleben, das nötig ist, um dieser, wenn auch nicht vollendetsten, so doch erhabensten aller dichterischen Gestalten gerecht zu werden« (1.915 f.), ist eben nichts mehr zu finden. Daher muß der Kritiker konstatieren, daß die Schauspielerinnen gerade

> »*das* spielen wollen, was sie nicht spielen können: das Hohe, das Große, das Ideale. [...] Das Heilige läßt sich nicht zwingen, wenigstens nicht so leicht, und der Baum, hinter dem die Himmelskönigin erschien, steht nicht überall in der Welt. [...] Was aber auf dem Acker- und Versuchsfelde moderner Künstlerschaften am seltensten getroffen wird, ist wohl unbestritten die blaue Blume der Romantik« (1.896).

Die Zeiten hatten sich seit der Weimarer Klassik radikal gewandelt – und nicht nur literarisch. Der Zerfall metaphysischer Glaubenswelten zugunsten der Vorherrschaft exakt-wissenschaftlicher Erkenntnis, das sinnenhafte Ergreifen der Welt statt des spekulativen Umgangs mit ihr, der Wandel von einer kosmozentrischen zu einer anthropozentrischen Weltsicht, mit Ludwig Feuerbach und Karl Marx um die Mitte des Jahrhunderts vollzogen, hatten die geistige Landschaft von Grund auf verändert. Industrialisierung, Technisierung, Verstädterung und die dadurch hervorgerufenen gesellschaftlichen Umschichtungen und Probleme hatten eine bürgerliche Welt geschaffen, die mit dem Weimarer Hof Goethes und Schillers kaum mehr Ähnlichkeiten aufwies. Nach der Einigung Deutschlands durch Preußens militärische Triumphe und unter preußischer Vorherrschaft wurde gerade die neue Reichshauptstadt Berlin von einer materialistischen und finanzspekulativen Gesinnung erfaßt, die in dem Epochenbegriff »Gründerzeit« enthalten ist. Die idealistische Grundstimmung, die Schiller in seiner Zeit getragen hatte, war nirgendwo anzutreffen, obwohl sie in Feierstunden auf der Bühne selbsttrügerisch heraufbeschworen wurde.

> »[...] dieser alten Weimarer Schule, sie mag gewesen sein wie sie wolle, entsprachen die Stücke, ganz besonders die Schillerschen und diese werden erst wieder voll zu ihrem Rechte kommen, wenn man

das Geßler-Boot des Realismus in das Urner Loch zurückgestoßen und den Idealismus Tell gerettet und geborgen am Ufer hat.« (1.824)

Die Verbürgerlichung des Lebens hatte den Zugang zu Schillers Stücken, »in denen sich alles das vereinigt, was der Theaterwelt überhaupt verloren gegangen ist« (1.887), erschwert, wenn nicht verhindert: »Das Bürgerliche glückt, während das Historische scheitert.« (1.906)

So kommt es, wie etwa bei der *Maria-Stuart*-Aufführung von 1884, zu Darbietungen, die Schillers Stücke zugrunde richten, statt ihnen auf der Bühne Leben einzuhauchen:

> »Denn Schiller [...] wird auf unsrer Königlichen Bühne nicht gut gespielt, nicht so, wie's sein sollte. Nur wenige Stücke, wie *Räuber* oder *Kabale und Liebe* sind auszunehmen. In den andern wird das Bedürfnis knapp gedeckt, [...]. Das meiste [...] ist öd und leer und von einer oft tödlichen Langenweile. [...] Bei der vorgestrigen Aufführung von *Maria Stuart* [...] sind mir seitenlange Passagen verlorengegangen, ohne daß ich's im geringsten bedauert hätte. »Nur weiter, weiter«: das Nachmittagspredigerhafte, das sich durch ganze Szenen hinzog, ließ keine Freudigkeit aufkommen, keine Spannung, kein Interesse. Wo mir doch ein paarmal warm wurde, wie beispielsweise in der zweiten Hälfte des dritten Akts, war es Schiller, der wirkte, Schiller, der [...] nicht unterzukriegen ist.« (2.288)

Wenn Schiller trotzdem glückt, dann eben durch »seine außerordentliche dramatische Gewalt« (1.356), die sich auch gegen das Unverständnis der Zeit durchsetzt; dann eben, weil »Einzelnes in den Schillerschen Stücken [...] von so großer Gewalt (ist), daß der Eindruck immer gleich mächtig bleibt« (1.889). Fontane erfährt diese Wirkung vor allem in den Jugendwerken des Dichters, deren Furioso mitreißt. So fühlt er sich anläßlich der einzigen *Fiesco*-Inszenierung, die er in den zwanzig Jahren seiner Kritikertätigkeit rezensiert,

> »von jener dramatischen Gewalt berührt, die uns, bei der Aufführung der *Räuber* und ganz besonders in *Kabale und Liebe,* immer wieder gefangennimmt. Was an Kunst und Geklärtheit in diesen Jugendarbeiten fehlen mag, wird reichlich aufgewogen durch die instinktiv sicheren Griffe des Genies.« (1.381)

Ähnlich äußert er sich über *Kabale und Liebe,* das im Gegensatz zu Friedrich Hebbel, der in seinem Tagebuch »von der grenzenlosen Nichtigkeit dieses Stücks« spricht, »die erst bei einer Darstellung ganz heraustritt«,[43] das Schillersche Lieblingsstück Fontanes zu sein scheint, was Reuter als soziale Stellungnahme versteht:[44]

»Das Stück selbst übte wieder seinen alten Zauber, vor allem die Schlußszene des zweiten Aktes (Präsident von Walters Eindringen in Musiker Millers Wohnung). Es gibt weniges, was von der Bühne her mächtiger wirkte.« (I.764)

Tritt zu dieser dramatischen Wirkung des Stücks noch ausnahmsweise und wider Erwarten die gelungene Umsetzung in Bühnengeschehen, dann löst das Theaterereignis – wie bei einer *Piccolomini*-Aufführung von 1871 – in dem Kritiker begeisterte Dankbarkeit aus und läßt ihn hoffen, daß das Theater eine kulturelle Aufgabe darin finden könne, gerade mit Schillers Stücken gegen den anti-idealistischen Trend der Zeit zu wirken:

»Mehr als wir es [...] von irgendeiner Vorstellung (mit alleiniger Ausnahme des Lear) zu sagen wüßten, fühlten wir uns durch diese *Piccolomini* in das Reich idealer Kunst emporgetragen und sahen uns durch Empfindungen beglückt, zu deren Erweckung die Bühne, wenn sie mehr sein will als ein Zirkus oder ein Policinell-Theater, überhaupt da ist. [...] Es *muß* eine Stelle da sein, wo man das befreiende, das erhebende Wort zu hören vermag, und der Hinblick auf eine schwindende Zahl von Besuchern kann von dieser Verpflichtung nicht entbinden. [...] Wie jeder in unsern Tagen ein Verlangen in sich trägt, im Juli und August einen Trunk Bergluft zu tun, so ist auch ein Verlangen da, in Wintertagen *einen frischen Trunk Schiller zu tun.* [...] Die Seele sehnt sich nach Klarem, Schönem, Reinem. Und wenn es auch nur Dialoge wären! Ihr modernen Dramatiker aber, gehet hin und seid dieses wieder erwachenden Zuges Zeuge! Es ist nicht nötig, daß Gift und Dolch, mit einer Art von Ausschließlichkeit, für ›Handlung‹ sorgen; das Wort ist eine Macht nach wie vor, und die Schönheit übt ihren Zauber heut wie zu allen Zeiten. Die *Piccolomini* sind ein sogenanntes ›langweiliges Stück‹; – ach, wie viel interessante gäben wir dafür hin!« (I.88 f.)

V

Die veränderte Zeitlage und -stimmung zeigt sich am deutlichsten an der falschen Auffassung der Charaktere der hohen Tragödie Schillers, die zu Alltagsmenschen reduziert werden. Immer wieder setzt sich Fontane mit dem Darstellungsstil seiner Zeit kritisch auseinander. In nahezu jeder Schillerkritik äußert er sein Mißfallen über die Verflachung, die Verspießbürgerlichung, die Schillers vitale, aus metaphysischen Abgründen des Bösen, aber auch Höhen des Erhabenen gespeiste Gestalten auf der Bühne erfahren; und da man sich in die Schillerschen Figuren nicht mehr hineinversetzen

kann, bleiben auch die Schillerschen Worte aus dem Mund der Schauspieler tot. Karl Moors Rolle wird zu einem »Kathedervortrag über Menschenrechte«, die Räuberbande zu einem »Debattierclub« (1.676), die Jungfrau von Orleans, »die Heldenprophetin von Domremy, die reinste, rührendste und großartigste Erscheinung der christlichen Zeitrechnung [...] zu einem weiblichen Fanfaron, zu einem kurzröckigen Naseweis« (1.691). König Philipp blättert, »einen Menschen suchend in seinem Notizkalender«, als ob »es sich um die Besetzung einer Stifts- oder Amtshauptmannsstelle handle« (2.523). Attinghausen wird gespielt wie ein Schulmeister; was er sagt, »kriegte daher etwas von einem literaturhistorischen Vortrag, von einer guten Klassenlektion in Obersekunda (kleine Stadt), wo der alte schillerschwärmende Konrektor sich vorgenommen hat, ein übriges zu tun und seinen Jungens die Schillerworte zum Vaterland und von der Freiheit auf Lebenszeit ins Herz zu schreiben. In Perleberg ist das ein Vorzug, auf der königlichen Bühne nicht« (2.646). Eine Figur wie Wurm erscheint Fontane »nur erträglich, wenn sie das Medium (ist), durch welches die Hölle sichtbarlich spricht, das Mundstück, auf dem der Teufel bläst«; wenn sie aber »in die Alltäglichkeit gestellt (wird), ist (sie) degoutant« (2.177). Ein Wallenstein-Darsteller schlägt einen falschen »Gemütlichkeitston« an und bleibt im »Oberkonsistorialrätlichen« (1.905) stecken, Ein anderer wirkt wie »ein Oberforstmeister« und läßt völlig die politische Größe vermissen: »Man muß ihm immer anmerken, daß man in Wien vor ihm gezittert hat.« (2.12) Einem dritten gar fehlt »die dämonische Vertiefung«:

> »Er gibt einen anständigen älteren Herrn, der moralisch dann und wann ein wenig kippelt, er gibt den Hausvater, den vertrauensvollen Freund; aber den Hochverräter, den in allen bösen Künsten *dieser* und den Beschwörungsformeln *jener* Welt Erfahrenen, den gibt er nicht.« (1.93 f.)[45]

Das Scheitern der Thekla-Darstellerinnen empfindet Fontane als »so herkömmlich, daß die Worte: Das ist das Los des Schönen auf der Erde gleich dafür mitgeschrieben scheinen« (1.468 f.). Bei Marquis Posa müsse man merken, daß sich in ihm »eine Idee verkörpert«, »wogegen ein bloßer, wie Sprit auf Kalmus, auf Gemütlichkeit abgezogener Enthusiasmus für den Marquis Posa nicht ausreicht« (1.930). Auch Leicester in *Maria Stuart* büßt bei solchen in die Irre gehenden Aufführungen alles ein, was die Figur eigentlich auszeichnet:

> »[...] er ist vor allem ein Ehrgeiziger, ein schnöder rücksichtsloser Intrigant, zu dessen Intrigenspiel auch Liebesverhältnisse gehören, mal ernster, mal weniger ernst, aber immer nur in zweiter Reihe, weil vor-

wiegend als Mittel zum Zweck. Und was machen nun unsere Darsteller aus diesem komplizierten und in eben seiner Kompliziertheit überaus interessanten Charakter? [...] ein oberflächliches Nichts, einen konfusen Galan, dessen Hochmutstiraden und Hazardeurkünste nur gerade ausreichen, uns mit Abneigung statt mit Bewunderung zu erfüllen, mit Bewunderung vor einer infernal egoistischen, aber in ihrem infernalen Egoismus auch dämonisch anziehenden Natur.« (2.287)

Sogar das richtige Maß der Darstellung für die Kammerdiener der höfischen Welt ist verloren gegangen, wie die Szene II.2 in *Kabale und Liebe* zeigt, wo bei einer Aufführung der Kammerdiener in übergroßer Dreistigkeit wie der Attentäter wirkte, der 1844 den preußischen König umbringen wollte:

»[...] Wie kann ein so ausgezeichneter Künstler nur so fehlgreifen! Das Umgekehrte wäre, so ziemlich Zeile um Zeile, das Richtigere gewesen. Er gab die Rolle, als stäke ein Bürgermeister Tschech in diesem höfischen Kleid. So waren die Kammerdiener nicht und so sind sie nicht.« (1.160 f.)

Nach diesen wiederholten Klagen scheint Fontanes Zeit vor allem der Sinn für das Dämonische und metaphysisch Böse in Schillers Menschenbild verloren zu haben. Sie verwandelt Existentielles in Moralisches und kupiert damit das Große, aber auch Ungeheure und Schaudererregende an Dramenfiguren wie Franz Moor, Fiesco oder Wallenstein. Es ist zu fragen, ob nicht Nietzsches Verdikt über Schiller als den »Moral-Trompeter von Säckingen« (in *Götzendämmerung*[46]) eher der Schillerinterpretation und -bühnendarstellung seiner eigenen Zeit zuzuschreiben ist als dem Schillerschen Werk. Das Resultat dieser Nivellierung der Schillerschen Gestalten ist, daß sie ihre Individualität verlieren:

»Don Carlos und Ferdinand wirken nahezu wie Doubletten; beide sind jung, verliebt, redefertig und mit dem Herkommen und ihren Vätern gleichmäßig brouilliert und unterscheiden sich im wesentlichen dadurch, daß der eine ein Federbarett und der andere einen Dreimaster trägt. Herr Goritz [...] schwebt uns in der Erinnerung vor, als hätte er den spanischen Provinzen erzählen wollen, wie man Präsident wird. So laufen einem die Gestalten durcheinander; Lady Eboli-Milford, mal mit, mal ohne Efeublätter auf der weißen Robe, unterstützt die Verwirrung; einige Degen werden gezogen und wieder eingesteckt, und es kostet einem eine gewisse Anstrengung, immer gegenwärtig zu haben, ob eigentlich Don Carlos mit seinem Vater quitt ist oder Ferdinand.« (1.181 f.)

Das Ideal völliger schauspielerischer Identifikation, das sich in solchen Beurteilungen ausdrückt, gilt für die Theaterkunst des 19. Jahrhunderts überhaupt, aber es ist deutlich, daß die Zeit Fontanes Schillers historisch-heroische Gestalten, die doch ausdrücklich *nicht* aus dem Publikum auf die Bühne versetzte Durchschnittsmenschen sein sollten, eben deshalb nicht angemessen darstellen konnte, weil diese Amalgamierung von Schauspieler und Bühnenfigur nicht mehr gelang, weil Schillers Gestalten von einer realistischen Zeit als Alltagscharaktere begriffen wurden. Auf ihre schauspielerische Verwirklichung färbte dabei offensichtlich das zeitgenössische Repertoire der Sittenstücke und der Gegenwartslustspiele ab. So klar Fontane diese Domestizierung der Schillerschen Dramenwelt, diese Umdeutung des Idealistischen ins Bürgerliche erkannte, so wenig entgeht er doch in zweierlei Hinsicht dem, was man so den Geist der Zeiten heißt.

Zum einen akzeptiert er, wie aus den Zitaten immer wieder hervorgeht, eine Trennung von idealer Feierwelt und realistischer Alltagswelt. Schillers Drama hat die Aufgabe, aus der zweiten in die erste zu führen; daß dies auf angemessene Weise geschieht, fordert er von der königlichen Bühne. Indessen ist es für Tell in einer Zeit, die im Realismus des Urner Lochs steckt, kaum möglich, gerettet und geborgen ans Ufer des Idealismus zu gelangen. Vielleicht wäre Schiller auf der Bühne besser gelungen, wenn man ihn bewußt realistisch interpretiert hätte, statt eine idealistische Welt darzustellen zu versuchen, die dann ins Banale abgleitet.

Zum anderen ist auch sein eigenes Verständnis der Schillerschen Rollen sowohl von bürgerlichen Maßstäben als auch von dramatischem Typendenken geprägt. Danach entsteht eine Schillersche Figur nicht dadurch, daß sie als Träger individueller Konflikte in ihrer Einmaligkeit zugleich menschliches Schicksal überhaupt auf der Bühne verkörpert, sondern daß der Schauspieler sie in ein Darstellungsfach einordnet und im Sinne der Typenkomödie in der Tradition Theophrasts begreift. Eine Gestalt wird also auf der Bühne nicht geschaffen, ihr werden vielmehr die passenden seelischen Gewänder übergestreift. So hat Ferdinand in *Kabale und Liebe* gewissermaßen drei Ingredienzien, die eine Mischung ergeben müssen: »sittliche Integrität«, »Trotzkopf« und »Major« (1.182). In derselben Inszenierung erhebt der Darsteller des Wurm »das Kleinschreiberhafte beinahe ins Abbé- und Professorenhafte« (1.184). Ähnlich – so in einer späteren Kritik desselben Stücks – treten in dem Charakter des alten Miller »drei Dinge besonders hervor«: »der gesunde bürgerliche Sinn, der cholerische Hitzkopf und der zärtliche Vater« (1.258). Es wird deshalb als Mangel angemerkt, daß in wiederum einer späteren Aufführung von *Kabale und Liebe* Miller »das

Kurzhalsig-Apoplektische« (I.355) fehlt. Bei Maria Stuart hat die Darstellerin zwischen drei Grundtönen der Haltung die Wahl: dem »Menschliche[n]«, dem »Katholische[n]« und dem »Königliche[n]« (I.666). Die Rolle des Fiesco ist Fontanes Meinung nach durchaus keine »besonders dankbare«:

> »es ist der herkömmliche Barett- und Trikotgraf, der zwischen Eitelkeit und Ehrgeiz, zwischen Intrigen und nobleren Gefühlsanwandlungen (letztere immer von kürzester Dauer) hin und her geworfen wird. Daraus ist nicht viel zu machen. Nach der Charakterseite hin gar nichts. Bleibt also nur das Betonen der weltmännischen Form, der heiteren leichtlebigen Elegance«. (I.381)

VI

Diese letzte Bemerkung allerdings zielt in ihrer Kritik ebenso sehr auf Schillers Konzeption der Gestalt wie auf ihre Darstellung, was durchaus charakteristisch ist, denn Götzenverehrung kannte Fontane hier wie auch sonst nicht. Immer wieder setzt er sich daher in aller Kürze kritisch nicht nur mit dem Aufführungsstil Schillerscher Stücke auseinander, sondern auch mit Schillers dramatischem Werk. Wo er dabei Schiller kritisiert, stehen seine Urteile meist in alten schillerkritischen Traditionen, sind aber nach Knudsen in ihrer Balance zwischen Lob und Tadel im Kontext seiner Zeit »vorbildlich« und zeigen die souveräne Verbindung von »Subjektivismus im Urteil *und* gesinnungsmäßiger Haltung«.[47]

I. Am wenigsten Gnade findet *Fiesco* vor Fontanes Augen, weil seiner Meinung nach das Stück entwicklungsmäßig mit dem dritten Akt zu Ende ist: »Die Schwankungen, die Fiesco, vom Beginne des vierten Aktes an, noch durchmacht, fügen dem Charakter nichts Wesentliches hinzu, ziehen aber von der Teilnahme an der Handlung ab.« (I.281)

Kann man mit dieser Einschätzung übereinstimmen? Wohl kaum, denn das ist entweder zu spät oder zu früh. Zu spät, weil schon am Anfang des dritten Aktes mit dem zweiten der großen Monologe Fiescos dessen Konflikt, »ein Diadem zu erkämpfen« oder es »wegzuwerfen«, exponiert ist und sich im vierten Akt beim Schwanken wegen der Großmut Dorias nur noch einmal wiederholt. Zu früh, weil erst im vierten Akt die Verknüpfung der menschlichen und politischen Handlungsebene geschieht, nämlich in Szene IV.14, als Leonore ihrem Mann vorhält, daß Liebe und Herrschsucht sich wechselseitig ausschließen: »Mein Gemahl ist hin, wenn ich den Herzog umarme.« Da offenbar Fontane diese für das Drama entscheidende Dimen-

sion übersieht, kommt er zu dem Schluß: »Der Tod Leonores, die *an nichts als einem roten Mantel stirbt* [meine Hervorhebung, C. G.], kann dies Interesse nicht wieder aufleben lassen; [...].« (1.281)

Dieser Vorwurf wurde schon von Schillers eigenen Zeitgenossen erhoben,[48] aber auch sie verkannten eine der genialsten dramatischen Eingebungen Schillers, denn gerade der Tod Leonores von der Hand ihres eigenen Mannes, der sie in dem roten Mantel seines Gegners für Giannettino hält, ist äußerst konsequent. Während nämlich Fiesco glaubt, auf der politischen Ebene zu agieren und seinen Gegner zu vernichten, hat er in Wirklichkeit blind seine eigene Liebe zerstört, also bezeichnenderweise die menschlichen Konsequenzen in seinem Kalkül übersehen. Eingetreten ist nun, was Leonore, die einzige, die sich dieses Konflikts bewußt ist, prophezeit hat:

> »In dieser stürmischen Zone des Throns verdorret das zarte Pflänzchen der Liebe. Das Herz eines Menschen, und wär auch selbst Fiesco der Mensch, ist zu enge für zwei allmächtige *Götter – Götter,* die sich so gram sind. *Liebe* hat *Tränen* und kann Tränen *verstehen;* Herrschsucht hat eherne Augen, worin ewig nie die Empfindung perlt – *Liebe* hat nur *ein* Gut, tut Verzicht auf die ganze übrige Schöpfung, Herrschsucht hungert beim Raube der ganzen Natur – *Herrschsucht* zertrümmert die Welt in ein rasselndes Kettenhaus, *Liebe* träumt sich in jede Wüste Elysium.« (IV.14)

Dies ist in Wirklichkeit die zentrale Aussage des *Fiesco.* Was immer mit Fiesco am Schluß des Stückes geschieht, ob er sich zum Herzog aufschwingt und von Verrina getötet wird oder ob er das Diadem wegwirft und Genuas »glücklichster Bürger« werden will – Leonore muß sterben, und zwar durch ihn, weil er die *Liebe* durch seine *Herrschsucht* getötet hat. Fiesco ist damit das erste Stück Schillers, in dem der später immer wieder aufgeworfene Antagonismus von menschlicher und politischer Welt eine zentrale Rolle spielt; und es ist in dieser Hinsicht das radikalste, denn in *Kabale und Liebe* und *Wallenstein* steht jeweils ein die Gegenwelt der Menschlichkeit repräsentierendes, liebendes junges Paar der korrupten, intriganten, von zweckgerichteten Handlungen bestimmten Welt der politischen Machenschaften gegenüber, so daß mit dem Tod dieses Paares das Menschliche zu Grunde gerichtet wird. In *Fiesco* aber geht der Riß durch das liebende Paar selbst. Der scheinbare Irrtum des Mordes ist unbewußt eine völlig folgerichtige Handlung.

2. In *Wilhelm Tell* scheint Fontane wie so vielen anderen Kritikern »der fünfte Akt wie ein Bleigewicht an den übrigen vier« zu hängen:

»Die freiheitliche Entwicklung hat die Gemüter so weit geklärt, daß der Tell, der den Geßler erschießt, keine Geister mehr verwirrt. Daneben Johannes Parricida! Der Unterschied zwischen der Tat des einen und der verstrickenden Tat des andern ist uns allen ins Herz geschrieben. Wenn etwas uns wieder stutzig und schwankend machen könnte, so wäre es dieser fünfte Akt. Was wir uns selber sagen, darf uns nur einer nicht sagen, und dieser eine ist Tell.« (1.8)

Die »alte Kontroverse« über die Parricida-Szene, die angeblich Schillers Frau zu verdanken ist,[49] gab es ebenfalls schon zu Lebzeiten des Dichters.[50] Fontane weist damit auf ein Strukturmerkmal *Wilhelm Tells* hin, daß nämlich durch den Mord an Geßler die Handlungsspannung mit dem vierten Akt zu Ende ist. Wenn diese Kritik berechtigt wäre, dann nicht, weil Schiller, der das Stück ausdrücklich nicht »Tragödie«, sondern »Schauspiel« genannt hat, als Dramatiker versagt, sondern weil er bewußt etwas Falsches gewollt und getan hätte, denn er war überzeugt davon, daß »Parricidas Erscheinung [...] der Schlußstein des Ganzen« ist und daß entgegen Fontanes Ansicht »der Casus [...] vor das poetische Forum«[51] gehört. Er berief sich dabei ausdrücklich auch auf Goethes Zustimmung, daß »ohne jenen Monolog [Tells vor dem Mord, C. G.] und ohne die persönliche Erscheinung des Parricida der Tell sich gar nicht hätte denken lassen«.[52] Zwar könnte Schiller durchaus versucht haben, mit der Parricida-Szene der Zensur vorzubeugen. Aber damit sind seine Absichten nicht angemessen erfaßt. Seine Kritiker orientieren sich am klassischen Tragödienideal. *Tell* ist aber »ein Volksstück«[53] mit Festspielcharakter; der Untertitel lautet: »Zum Neujahrgeschenk auf 1805«. Der Ermordete ist nicht der Held, dessen Untergang im fünften Akt die Katastrophe des Dramas bilden müßte. Ganz deutlich wird dieses Mißverständnis in Gustav Freytags *Die Technik des Dramas* (1863), wo es von *Wilhelm Tell* im Kapitel über »Die fünf Akte« heißt: »Der letzte zweiteilige Akt Tells ist nur Situationsbild mit der Episode des Parricida.«[54] Thema des Stücks ist aber nicht nur die Beseitigung des Tyrannen, sondern auch der Zweck, dem sie dient: der Aufrichtung einer freiheitlichen Ordnung und der Anerkennung von Tells Rolle dabei. Im Leben Tells und der Kommune *muß* deshalb die Handlung über den Tod Geßlers hinausführen. Aber zudem ist *Tell* das einzige Stück Schillers, in dem ein Mord gerechtfertigt, ja als moralische Verpflichtung gesehen wird. Schiller hat deshalb die Todesszene selbst bewußt durch die Hochzeitsgesellschaft, deren Musik den eigentlichen Mord fast surrealistisch begleitet, auf makabre Weise gesteigert, um zu zeigen, wie jede Tötung eines Menschen durch einen andern die Gesetze der Natur pervertiert. Aber erst

durch die Konfrontation mit der Ermordung des Kaisers durch seinen Neffen aus egoistischen Gründen wird Tells Aktion ins rechte Licht gerückt als die Tat, deren Sinn es ist, durch das einmalige Durchbrechen der natürlichen Ordnung diese gerade wieder herzustellen.

3. In den Räubern bemängelt Fontane die »viel zu lang ausgesponnenen Angstszenen des fünften Akts«. Das muß sich auf die erste Szene beziehen, in der Franz Moor, von Gewissensbissen gejagt, erst Zuflucht bei seinem alten Diener Daniel und dann bei Pastor Moser sucht. Fontane argumentiert:

> »Wenn ›Kürze die Seele des Witzes‹ ist, so ist Kürze auch die Seele des Schrecks, des Schauders, des Gespenstischen, wird einem zu viel davon vorgesetzt, so schlägt – im Leben oft, in der Kunst immer – der ganze Gruseligkeitsapparat in sein Gegenteil um.« (I.673)

Das klingt dramaturgisch einleuchtend, läßt aber doch das wesentliche Element von Franz' Charakter außer acht. Franz Moor ist gezeichnet durch sein Räsonnement. Sein materialistisches Weltverständnis ist das Resultat von philosophischem Kalkül. Szene V.1 bildet daher den Zusammenbruch eines Geistes, dessen rationales Weltgebäude zertrümmert wird durch elementare psychische Kräfte – Sünden- und Höllenangst, Gewissen –, die er vorher bewußt geleugnet hat und die sich ihm jetzt als Gewährszeichen einer göttlichen Weltordnung aufdrängen. Das aber kann nur in einem langsamen Prozeß dargestellt werden, in dessen Verlauf die Argumentationskraft des Atheisten erlahmt und sich als unterlegen erweist.

4. Das vierte Werk Schillers, dem Fontane generelle Überlegungen widmet, ist *Wallenstein,* und seine Einstellung kann auch hier als repräsentativ für seine Zeit gelten. Fontane konstatiert, daß *Wallensteins Lager* im öffentlichen Urteil »im Niedergehn« ist, Die *Piccolomini* aber »im Aufsteigen« sind. Das *Lager* erfreute sich als Kriegsspektakel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit und war etwa noch 1859 bei der Säkularfeier von Schillers Geburt das am meisten aufgeführte Stück. Während es aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Wertschätzung verlor, begann nun immer mehr die eigentliche Wallenstein-Tragödie als Schillers größte dramatische Leistung zu gelten. Fontane sagt über die *Piccolomini:*

> »Früher galt es in der Trilogie als das wenig schmackhafte Mittelstück, das, im Gegensatz zu andern Mittelstücken, niemand recht nehmen wollte. Jetzt hat sich der Geschmack nicht bloß *geändert,* sondern nach meiner Meinung auch *geklärt.* Ich stell' es, wenn ich die Frage

nach der größeren oder kleineren Wirkung ignoriere, unter allen Schillerschen dramatischen Arbeiten am höchsten. Zwei Kunstrichtungen, die wir gewohnt sind, als einander feindlich anzusehen, verschmelzen sich hier. Wir haben die Klarheit, den Stil und die Handlungslosigkeit des französischen Klassizismus (nach dem ich, beiläufig bemerkt, in der Wüstheit unserer Tage mehr und mehr eine Sehnsucht empfinde), und wir haben zugleich den historischen Sinn und die scharfe, und reiche Charakteristik des Shakespeareschen Dramas. Von dem einen die Schönheitslinie, von dem andern das Kolorit.« (1.686)

Mit diesem Ideal der gemischten Tragödie vertritt Fontane Vorstellungen, die in seiner Zeit von Friedrich Th. Vischer vorgetragen wurden; und in dem Urteil über die Größe *Wallensteins* stimmten mit ihm die Schillerkritiker Gustav Freytag und Albert Ludwig überein.[55] Zwei Fehler allerdings hat nach Fontane die *Wallenstein*-Komposition.

»Die Schwäche des Stücks, der *gesamten* Wallenstein-Tragödie, die für mich überhaupt darin liegt, daß wir nicht recht wissen, was wir mit dem ›ehrgeizigen Verräter‹ machen, ob wir mit ihm sympathisieren oder ihn detestieren, ob wir sein Klagen über ›Undank‹ und ›Untreue‹ teilen oder uns entrüstet von dieser Komödianterei abwenden sollen – [...].« (1.688)

Es handelt sich also um die alte Streitfrage, ob Wallenstein ein Idealist oder ein Realist ist. Aber gerade Desorientiertheit ist nach Schiller ein Charakteristikum der politischen im Gegensatz zur menschlichen Welt, weil darin jeder seine wahren Ziele verbergen muß. Daß Max Piccolomini zu dieser Doppelzüngigkeit unfähig ist, macht seinen Wert aus, treibt ihn aber auch in den Tod: »Das ist das Los des Schönen auf der Erde!« Im übrigen kennzeichnet es Wallenstein als Figur, daß er sich für einen Idealisten hält, aber als Realist handelt. Selbstverkennung ist also sein Schicksal, und auf dieser Diskrepanz beruht auch sein Verkennen Octavios, dessen Verrat ihn so erschüttert.

Zum anderen erscheint Fontane der dritte Akt von *Wallensteins Tod* zu lang, er

»gewinnt in seiner zweiten Hälfte, wo, nach einem vorgängigen Monologe Wallensteins, erst die Pappenheimer auftreten und dann Schlag auf Schlag die Nachrichten vom Abfall der treu geglaubten Regimenter kommen, leicht etwas Schleppendes und Ermüdendes – die Reihe dieser Szenen ist offenbar zu lang und erinnert mich an endlos ausgesponnenes Abschiednehmen, erst von jenem und dann von diesem und dann wieder von jenem.« (2.55)

Dieses Urteil Fontanes scheint zu einem Gutteil von seinen negativen Bühneneindrücken bestimmt zu sein: »Fehlt es dem Wallenstein an Frische, Leben und ich möchte beinah sagen, an Ausdauer, wird er vor unseren Augen selber matt und müde.« Es handelt sich jedoch bei den kritisierten Szenen um die Peripetie der Tragödie: Wallenstein erfährt von Octavios Abfall und durchlebt »Schlag auf Schlag« die Konsequenzen seines Verrats. Gerade die lange Folge von Fehlschlägen sollte sicher nach Schillers Intentionen dem scheiternden Helden die Sympathie des Publikums wahren.

Während also die meisten kritischen Urteile Fontanes über Schillers Dramen den literarisch Interessierten ein Jahrhundert später kaum mehr überzeugen, weil die Schillerinterpretation fortgeschritten ist und in ihrem Verlauf das dramatische Genie Schillers noch immer über seine Kritiker gesiegt hat, gibt es *ein* Schillerstück, das im 20. Jahrhundert an Wertschätzung erheblich eingebüßt hat, aber zu Fontanes Zeit noch weitaus häufiger gespielt wurde. *Die Braut von Messina* gilt seit Beginn dieses Jahrhunderts weitgehend als Schillers schwächstes Drama und als beinahe unspielbar. Nach *Schau-Bühne* ist sie mit 39 Inszenierungen seit 1945 das bei weitem am seltensten aufgeführte Schillerstück.[56] In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber gehörte es durchaus noch zum Theaterrepertoire und wurde von Fontane immerhin fünfmal besprochen.[57] In keiner der Rezensionen zeigt der Kritiker Befremden über die Wahl des Stücks, ja gerade das, was dem heutigen Publikum so fremd geworden ist, die Chorpartien mit ihrem wortgewaltigen Pathos, empfindet Fontane als »das Schönste an dem Stück und das eigentlich Ergreifende« (I.739); sie »übten wieder«, wie er in einer der Besprechungen schreibt,

> »ihre alte Kraft. Das Publikum befand sich ersichtlich unter dem Eindruck davon, so sehr, daß es die durch den Chor wiederholten beiden Schlußzeilen des Trauerspiels ruhig abwartete und sich erst von den Sitzen erhob, als der Vorhang völlig herunter war. Es ist dies, in unserer nun mehrjährigen Theaterpraxis, der erste Fall derart, dessen wir uns entsinnen; die Regel ist, daß der Schluß eines Stückes im Garderobenfieber verlorengeht.« (I.267)

Es paßt zu dieser Bejahung der Chorpartien, daß Fontane bei einer Aufführung von Sophokles' *König Ödipus* gerade das Weglassen des Chors bemängelt:

> »Es mag eine Zeit gegeben haben, wo dies eigentümlich rezitatorische Element durchaus fremdartig auf uns wirkte, diese Epoche liegt jetzt hinter uns, und es treten nunmehr Momente ein, wo wir den Chor, wenn er nicht erscheint, geradezu vermissen.« (I.294)

Es könnte sein, daß solche Überlegungen mindestens auf Umwegen von Nietzsche beeinflußt sind, der den Chor durch die ausführliche Diskussion in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) aufgewertet und dabei gerade seiner Verwendung durch Schiller »als Hauptwaffe gegen den gemeinen Begriff des Natürlichen«[58] in *Die Braut von Messina* mit lobenden Worten gedacht hatte. Aber dem Deklamatorischen wurde zu Fontanes Zeit ohnehin großer Wert auf der Bühne zugestanden. Gerade weil die Schillerdramen so viele »Deklamationsparadestücke« (2.479) enthielten, waren sie bei den Bühnendarstellern so beliebt. Öfter beurteilt deshalb Fontane auch den Wert einzelner Passagen nach ihrem deklamatorischen Reiz. Einige Partien Dunois' in *Die Jungfrau von Orleans* bezeichnet er als »rhetorische Prachtstücke« (1.917), Tells Monolog in der hohlen Gasse als »das große Deklamationsstück« (1.955); und mehr als einmal diskutiert er den deklamatorischen Wert von Wallensteins Monolog »Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?« oder vielmehr die Verführung zur Deklamation, die »diese Vertiefung in die eigene Seele« (1.93) eben nicht verträgt.

VII

Die Wirkung solcher Deklamationen allerdings hängt von der Sprechkunst der Schauspieler ab, und auch hier liegt es nach Fontane im Argen, denn es gab in der Vortragskunst keine annehmbare Mitte, sondern nur Extreme. Einerseits schätzte Fontane den pathetischen, »stark in Übertreibungen« (2.489) steckenden Sprechstil Clara Zieglers und ihrer Schule oder – gegen Ende seiner Kritikerzeit – des jungen Adalbert Matkowsky ganz und gar nicht, weil dabei »der Wohlklang und die Pose [...] den Ausschlag (gaben), ohne jede Rücksicht darauf, ob sich das Gegebene mit dem Inhalt der Rolle deckte« (2.488); aber andererseits beherrschte das durchschnittliche Talent das Sprechen von Versen überhaupt nicht. Da die von Goethe und Schiller in Weimar so mühsam aufgebaute Sprechkultur der Verse im Lauf des 19. Jahrhunderts verlorengegangen war, beeinträchtigte die Unfähigkeit der Schauspieler, der anspruchsvollen Verssprache der Klassiker und zumal Schillers gerecht zu werden, deren Wirkung. Schier endlos sind denn auch Fontanes Klagen über unsinniges Deklamieren, weil »Geschmack, Verständnis und Vortragskunst« (2.54) zu wünschen übrig lassen: »[...] auch unsere Besten treiben das falsche Betonen zum hellen Wahnsinn« (2.523), und »es ist das Vorrecht ausgezeichneter Schauspieler, immer falsch zu deklamieren und aus ihren tiefsinnigsten Studien allezeit mit einer Verkehrtheit oder Unnatur herauszukommen. Ein Sammler sollte dieses Gebiet mal absuchen. (2.106)

Zu einer während Fontanes Kritikerzeit bahnbrechenden Neuerung, deren Wert für die Inszenierung der Klassiker heftig umstritten war, bekannte er sich erst nach anfänglichem Widerstand: zu dem Stil der Meininger Theatertruppe, die unter anderem die kulturgeschichtliche Richtigkeit des äußeren Rahmens für das Verständnis und die Wirkung eines historischen Stücks für grundlegend hielt, Kostüm und Ausstattung mit äußerster Genauigkeit und Üppigkeit verwirklichte und durch Gastspiele in ganz Deutschland bekannt wurde.[59] Für Fontane war diese Neuerung eine Begleiterscheinung des generellen kunsthistorischen Fortschritts und daher vom Prinzip her nur sinnvoll:

> »Die letzten dreißig Jahre haben nach der kunsthistorischen Seite hin unsere Anschauungen so weit gefördert, daß man sich ein Durcheinanderwerfen von korinthischen Säulen, Gotik, Tudorstil, Heckenwänden und Holzbalkonen nicht gern gefallen läßt.« (1.32)

Nur mußte seine ursprüngliche Furcht, daß diese Äußerlichkeiten von der Substanz des Stücks gerade bei Schiller ablenken könnten, im Lauf der Jahre erst der Überzeugung weichen, daß die »glänzende [...] stimmunggebende Ausstattung« (2.554) tatsächlich zu größerer Eindringlichkeit führen könne, wie es bei einer *Wallenstein*-Aufführung von 1887 geschah: »Es war lebendiger Reichtum, aber kein toter Ballast. Von dem, was oft gefürchtet und ebenso oft ausgesprochen worden ist, daß die ›Meiningerei‹ die Kunst töten würde, keine Spur. Im Gegenteil, es führte sie nach oben.« (2.476) Ähnlich äußerte er sich 1888 bei einer *Maria-Stuart*-Inszenierung:

> »Dekorationen und Kostüme, [...], sind nicht bloß totes Beiwerk und waren entweder immer von hoher Bedeutung oder sind es wenigstens geworden. Mit Hilfe von Bildermuseen und Kunstgeschichten sind wir aus dem Zustande der Unschuld heraus und verlangen jetzt, daß unserer Erkenntnis, auch von der Bühne her, Rechnung getragen werde.« (2.557)

Geschichtlich allerdings war der Meininger Stil als Sproß des Historismus ein Abschluß, nicht ein Neubeginn, weil ihm kein neues, zeitgemäßes *Verständnis* der Klassiker zugrunde lag. Fontane erlebte als Kritiker gerade noch die Anfänge der Theaterrevolution, die sich in den neunziger Jahren vollzog und auch auf die Klassiker-Darbietungen auswirkte. Bei der letzten *Wilhelm-Tell*-Inszenierung seiner Amtszeit, die er am 16. Oktober 1889 rezensierte, mischte sich in den lebhaften Beifall

> »ein sehr vernehmliches Zischen, etwa wie ein heiß einströmender Schwefelquell. Wo dieser Schwefelquell, von seinem letzten infernalen Ursprung abgesehen, eigentlich herkam, ist schwer zu sagen. Stammt

er von den Heißspornen, den Ultras der neuen realistischen Schule, so haben die ernsthaften Leute, die diese Schule gegenwärtig in der Berliner Welt vertreten, allen Grund, auszurufen: ›Gott bewahre uns vor unseren Freunden.‹ Es ist gerade genug Gereiztheit da, und es bedarf nicht eines solchen Öl-ins-Feuer-Gießens, um von drohenden Gefahren sprechen und vor ihnen warnen zu dürfen. Unser Berliner Publikum in seinem alten, guten und gutmütigen Urbestande, läßt sich viel gefallen, an bestimmten Anschauungen und Göttern aber hält es fest, und wer ihm seinen Schiller nehmen will, der ist verloren.« (2.644)

Die »neue realistische Schule« war der Naturalismus mit Gerhart Hauptmann an der Spitze, »ein wirklicher Hauptmann der schwarzen Realisten-Bande, welche letztre wirklich was von den Schillerschen Räubern hat«.[60] Gerhart Hauptmanns erstes »soziales Drama« *Vor Sonnenaufgang* wurde am 20. Oktober 1889, nur vier Tage, nachdem diese *Wilhelm-Tell*-Kritik erschienen war, in der Freien Bühne aufgeführt und von Fontane wohlwollend besprochen.

Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat zunehmend erkannt, daß der hochsensible, in verschiedenen Berufen und Positionen tätige, vielbelesene, politisch wechselnd engagierte und weitgereiste Theodor Fontane mit seinen Entwicklungen und Widersprüchen, seinem Geschmack und Urteil, seiner Teilnahme und Kritik an zeitgenössischen Diskursen und Problemen, seinem vielseitigen und über fast sechzig Jahre verteilten Werk wie wenig andere Gestalten der deutschen Kulturgeschichte den Zugang sowohl zum 19. Jahrhundert insgesamt als auch zu einzelnen Dekaden des Säkulums erschließt. Das gilt, wie die obigen Ausführungen zu belegen hoffen, auch für die Bühne in den siebziger und achtziger Jahren. In Fontanes Kritiken über das dramatische Werk des beliebtesten und meistgespielten Klassikers der Zeit und seine szenische Umsetzung an einem repräsentativen Theater Berlins erhellen sich die geistige Welt des Dichters und seiner Zeit und die zeitgebundene Rezeption Schillers wechselseitig.

Anmerkungen

25 Vgl. zur Schillerrezeption im 19. Jahrhundert vor allem: ALBERT LUDWIG: *Schiller und die deutsche Nachwelt.* Berlin 1909; *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte.* 1. Bd. 1781-1859. Frankfurt 1970; 2. Bd. 1860-1966. München 1976; CHRISTIAN GRAWE: *Das Beispiel Schiller. Zur Konstituierung eines Klassi-*

kers in der Öffentlichkeit des 19. *Jahrhunderts.* In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im* 19. *Jahrhundert.* Hg. v. JÜRGEN FOHRMANN u. WILHELM VOßKAMP. Stuttgart/Weimar 1994, S. 638–668.

26 FRIEDRICH NIETZSCHE: *Werke.* 3 Bde. Hg. v. KARL SCHLECHTA. München ²1963, 1. Bd., S. 144 f.

27 An Maximilian Ludwig, 3. Mai 1878; *Briefe* 2.567.

28 Vgl. NFA XIV, S. 135–137. Wie Fontane in *Von Zwanzig bis Dreißig* berichtet, hatte auch seine Frau schon als Kind die meisten Schillerschen Stücke auf der Bühne gesehen, weil ihr Stiefvater, der »Rat Kummer«, sie gern ins Theater mitnahm; vgl. NFA XV, S. 315. – Übrigens scheint Fontane wie so viele Eltern später vergessen zu haben, zu welch sinnlosem Auswendiglernen er als Kind gezwungen wurde. Jedenfalls lernte auch sein Sohn George, wie HENRIETTE VON MERCKELS *Erinnerungen an die Familie Fontane (*1865-1888*)* zu entnehmen ist, in typisch ehrfürchtiger Bildungsmanier des 19. Jahrhunderts schon früh umfangreiche Schiller-Texte auswendig. Der Dreizehnjährige hat Frau von Merckel »den ganzen ersten Akt aus *Wilhelm Tell* aufgesagt, mit allen Personen, ohne auch nur das Buch einmal zur Hand zu nehmen« (*Die Fontanes und die Merckels. Ein Familienbriefwechsel* 1858–1870. Bd. 2. Berlin und Weimar 1987, S. 251). Ein Jahr später «sagte er mir den zweiten Akt des *Wilhelm Tell* Wort für Wort auf«. »Nur die Szene zwischen Rudenz und Berta ließ er aus« (ebd., S. 257) – bezeichnenderweise, denn sie galt als sexuell riskant. Der brave Junge muß sogar über den zweiten Akt hinaus gelernt haben, denn die Szene zwischen Rudenz und Berta ist bekanntlich die zweite des dritten Aufzugs.

29 NFA XIV, S. 185.

30 Vgl. dazu vor allem LIESELOTTE VOSS: *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks.* München 1985, S. 85–103.

31 So nimmt Fontane *Kabale und Liebe,* das er 1879 und 1884 so lobt (vgl. Anm. 44), 1889 anders als *Die Räuber, Wallenstein, Die Jungfrau von Orleans* und *Wilhelm Tell* nicht in seine Liste der »besten Bücher« auf; vgl. NFA XXI/1, S. 497; und Karl Moor und seine Bande, die er in den siebziger Jahren als großsprecherisch empfindet, werden in den neunziger Jahren in gewisser Weise das Vorbild seiner geplanten Likedeeler.

32 EUGEN KILIAN: *Erlebnisse und Erfahrungen mit besonderer Berücksichtigung meiner Tätigkeit als Oberregisseur am Münchner Hoftheater* 1908 *bis* 1916. Karlsruhe 1924, S. 49.

33 LUDWIG, a. a. O., S. 49 f.

34 *Goethes Gespräche mit Eckermann,* 17. Januar 1827; LUDWIG, a. a. O., S. 179.

35 Zitiert nach: DLE, Reihe Deutsche Selbstzeugnisse, Bd. 12. Leipzig 1941, S. 138.

36 HEINRICH HUBERT HOUBEN: *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart.* Berlin 1924, 1. Bd., S. 567.

37 MARTERSTEIG, a. a. O., S. 419. Ein besonders eklatantes Beispiel für solche Reaktionen auf ältere Stücke berichtet Friedrich Hebbel 1852: »[...] was Feldmann [Dramaturg des Theaters an der Wien, C. G.] mir zum Beweis der Roheit und Unklugheit seines Publikums erzählte: *Otto von Wittelsbach* [1782, von J. M. von Babo, C. G.] wird gegeben, und nach dem Kaisermord schreit man da capo!« Hebbel fügt hinzu: »Das ist das Empörendste, was ich in meinem Leben vernahm, und würde nach meiner Meinung nicht bloß die strengste Zensur, sondern den fünfzigjährigen Schluß aller Volkstheater rechtfertigen.« (*Hebbels Tagebücher.* 3 Bde. Hg. v. GER-

HARD FRICKE. Leipzig o. J. 3. Bd., S. 102 f.; 7. Januar 1852) Ob nicht gerade umgekehrt die Zensur die Ursache solcher Publikumsreaktionen ist, sei dahingestellt.

38 MARTERSTEIG, a. a. O., S. 341.

39 LUDWIG, a. a. O., S. 481.

40 MARTERSTEIG, a. a. O., S. 633. Wer einmal das winzige Gothaische Hoftheater gesehen hat, fragt sich, wie das Gedränge auf der Bühne wohl gewirkt hat.

41 Vgl. dazu GEORG RUPPERT: *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung.* Stuttgart 1979, S. 40-45.

42 Ob die zeitgenössische deutsche Bühne diese Aufgabe bewältigt hat, ist durchaus fraglich. Für die Aufführung Schillerscher Stücke seit 1945 vgl. vor allem die Arbeiten FERDINAND PIEDMONTS. Eine allgemeine Sammlung von Kritiken hat er herausgegeben als: *Schiller spielen. Stimmen der Theaterkritik* 1946-1985. Darmstadt 1990.

43 HEBBEL, a. a. O., 2. Bd., S. 408.

44 HANS-HEINRICH REUTER: »Entwicklungen und Grundzüge der Literaturkritik Fontanes«. In: *Theodor Fontane.* Darmstadt 1973, S. 134 (= Wege der Forschung, Bd. CCCLXXXI): »Nachdrücklicher als in dieser zuerst aus taktischen Gründen eingegebenen Option für Schiller tritt der bürgerliche Realist Fontane dort auf, wo er in den Dramen der Vergangenheit den unmittelbaren Problemen und Nöten seiner eigenen Zeit begegnet. Das ist der Grund dafür, daß er von der ›außerordentlichen dramatischen Gewalt‹ von Kabale und Liebe immer wieder in seinen Bann gezogen wird; ›denn mit all seinen Unglaublichkeiten ist das Stück so furchtbar wahr bis diesen Tag‹. Mit bitterer Resignation muß er 1884 erkennen, ›daß die v. Kalb und v. Bock unsterblich sind und sich jedenfalls bis in unsere Tage herübergerettet haben. Alles wie vordem; nur die Millers sind eingegangen.‹ Diese Hochachtung für die rebellische Gestalt Millers veranlaßt Fontane sogar, in einer anderen Rezension (1879) den Schluß des zweiten Aktes von *Kabale und Liebe,* der den Zusammenstoß Millers und Ferdinands mit dem Präsidenten bringt, über alles zu stellen, was Schiller sonst geschrieben; verglichen mit *dieser* Stelle wirkten auch die feierlichsten Szenen in den andren Stücken ›kunstvoll‹ angekränkelt.«

45 Ganz ähnlich hatte schon Otto Ludwig in seinen *Shakespeare-Studien* die Wallensteingestalt charakterisiert, aber anders als Fontane wollte er damit nicht die unzulängliche Darstellung durch den Schauspieler, sondern Schillers Konzeption der Figur kritisieren: »Wallensteins Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Ifflandscher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreißigjährigen Kriege gewesen zu sein.« (OTTO LUDWIG: *Werke.* 6 Bde. Hg. v. Adolf Bartels. Leipzig , o. J. 6. Bd., S. 185.

46 NIETZSCHE, a. a. O., 2. Bd., S. 991.

47 KNUDSEN, a. a. O., S. 78, 83. Sich diesem Urteil anzuschließen fällt schwer, denn bei seiner Kritik des Schillerschen Werks unabhängig von dessen bühnenmäßiger Umsetzung zeigt Fontane in der Analyse eine mangelnde Durchdringung Schillerscher Intentionen, die man höchstens dadurch verteidigen kann, daß Fontane sie mit vielen anderen Literaturwissenschaftlern und Kritikern seiner Zeit teilt. Bei allen vier Schiller-Stücken, denen er grundsätzliche Kommentare widmet, ist das deutlich.

48 Vgl. dazu ADOLF VON KNIGGES Rezension in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« 56 (1783): »Warum muß die arme Leonore so jämmerlich umkommen? Wir reden hier nicht der sogenannten poetischen Gerechtigkeit das Wort; aber so etwas

ist gar zu unnatürlich«, und die anonyme Kritik der ersten Leipziger Aufführung von 1786 im »Magazin der sächsischen Geschichte auf das Jahr 1786«: »Dann, warum muß im 4ten [Aufzug] Fiesko seine Gemahlin erstechen. Gräßlichkeit ohne Noth, die keinen Einfluß im Stück, keine Folgen hat.« Beides zitiert nach: *Erläuterungen und Dokumente zu Friedrich Schiller ›Die Verschwörung des Fiesco zu Genua‹*. Hg. v. CHRISTIAN GRAWE. Stuttgart 1985, S. 176, 112 (= Reclams UB 8168).

49 Nach einer Anmerkung KARL GOEDEKES in *Briefwechsel zwischen Christian G. Körner und Friedrich Schiller* (Leipzig ²1878, 2. Bd., S. 461) hat Schillers Tochter Emilie von Gleichen geäußert, ihre Mutter habe die Parricida-Szene »verlangt«.

50 Vgl. die folgenden drei Kritiken: »Der Freymüthige« (29. März 1804): »Im fünften Akt (der gar nicht zum Stück gehört) sehen wir Schiller als Hofmann, da er den Johannes als Schreckbild, ohne Bedürfnis einführt.« *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (7. Juli 1804): »Der fünfte Akt freilich ist eine überflüssige Zugabe, [...]. *Berliner priviligirte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (10. Juli 1804): »Der fünfte Akt ist wiederum eine überflüssige Zugabe, welche der Zuschauer mit Vergnügen entbehrt haben würde, wenn die Hauptperson des Dramas am Schluß des vierten wieder zm Vorschein gekommen wäre.« Alle zitiert nach: *Wilhelm Tell. Quellen. Dokumente. Rezensionen.* Hg. v. HERBERT KRAFT. Reinbek 1967, S. 204, 205, 212 (= rororo Klassiker 18).

51 Schillers Antwort auf Ifflands Fragebogen über *Wilhelm Tell*, ebd., S. 179.

52 An Iffland, 14. April 1804. *Schillers Briefe.* Kritische Gesamtausgabe. 7 Bde. Hg. v. FRITZ JONAS. 7. Bd. Stuttgart 1896, S. 138.

53 An Iffland, 7. Juli 1803, ebd., S. 57.

54 GUSTAV FREYTAG: *Die Technik des Dramas.* Reprint der 13. Auflage von 1922. Darmstadt 1965, S. 177.

55 FREYTAG, a. a. O., S. 184, hält die *Wallenstein*-Trilogie trotz seiner beckmesserischen Einwände gegen den Aufbau für Deutschlands »größtes Drama«, und ALBERT LUDWIG, a. a. O., betont ohne nähere Begründung mehrmals, »was jetzt einem jeden von uns als ausgemachte Sache erscheint« (S. 180), daß *Wallenstein* nicht nur die »Krone der Schillerschen Dichtung« (S. 195), sondern die »Krone des deutschen Dramas« (S. 369) und das »Schmuckstück der deutschen Tragik« (S. 317) sei.

56 *Schau-Bühne. Schillers Dramen* 1945-1984. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs und des Theatermuseums der Universität zu Köln. Marbach 1984. Nach der Dokumentation auf S. 537-673 läßt sich errechnen, daß zwischen 1945 und 1984 aufgeführt wurden: *Die Räuber* 356x, *Fiesco* 147x, *Kabale und Liebe* 456x, *Don Carlos* 356x, *Wallenstein* 130x, *Maria Stuart* 357x, *Die Jungfrau von Orleans* 88x, *Die Braut von Messina* 39x, *Wilhelm Tell* 167x.

57 Fontane rezensierte *Die Räuber* 5x, *Fiesco* 1x, *Kabale und Liebe* 18x, *Don Carlos* 9x, *Wallensteins Lager* 7x, *Die Piccolomini* 8x, *Wallenstein Tod* 11x, *Maria Stuart* 12x, *Die Jungfrau von Orleans* 4x, *Die Braut von Messina* 5x, *Wilhelm Tell* 6x.

58 NIETZSCHE, a. a. O., 1. Bd., S. 46. Noch eindeutiger zustimmend äußert sich Nietzsche 1870 in der Vorrede zur Vorlesung über Sophokles' *Oedipus Rex*, die aber erst 1913 veröffentlicht wurde.

59 Vgl. zum Meininger Theater vor allem: *Die Meininger. Texte zur Rezeption.* Hg. v. JOHN OSBORNE. Tübingen 1980 und JOHN OSBORNE: *The Meininger Court Theatre.* Cambridge 1988.

60 An Martha Fontane, 3. Mai 1878; *Briefe* 2.567.

»Du hast den Sänger Rizzio beglückt ...«

Mortimer und Maria Stuart, Robert von Gordon-Leslie und Cécile von St. Arnaud

HELMUTH NÜRNBERGER

Wie in der großen Mehrzahl der Erzählwerke Fontanes wird in *Cécile* ausgiebig und oft mit Behagen zitiert. Dabei handelt es sich jedoch, wie zuerst Voss überzeugend dargestellt hat, keineswegs nur um bloße Konversationszitate.[1] Vielmehr läßt sich der strukturbildende Charakter der Fontaneschen Zitiertechnik an diesem Roman deutlich zeigen. Charakteren und Konstellationen scheint ein Vorverständnis aus der Sicht des Erzählers oder seiner Figuren eingezeichnet, das für das Dargestellte und somit für Fontanes realistische Kunst insgesamt von bestimmender Bedeutung wird. Vom »Schreiben im Zitat« spricht Plett in ihrer Untersuchung *Die Kunst der Allusion.*[2] Während der Erzähler mit diesem Vorverständnis, das die Erwartungen und das Interesse des Lesers zu lenken und zu steigern geeignet ist, letztlich allerdings nur ironisch spielt, gewinnen die (falschen) Rollen für die Figuren existentielles Gewicht. Das ›Leben im Zitat‹ erweist sich auch dann, wenn man keineswegs ›rollenfest‹ ist, also je nach Situation ein Deutungsmuster unreflektiert gegen ein anderes tauscht, als irreführend, gelegentlich verhängnisvoll.[3]

In *Cécile* steht das Maria Stuart-Motiv an bevorzugter Stelle (neben der schottischen Königin werden aber auch Emilia Galotti, Donna Elvira, Lady Macbeth für die einstige Fürstengeliebte, das geborene Fräulein von Zacha, die nunmehrige Gattin des verabschiedeten Obersten von St. Arnaud, in Anspruch genommen): Die Rolle Céciles – in Gordons Augen – ist die »einer ›modernen Maria Stuart‹, einer gesellschaftlich verwöhnten, möglicherweise in Skandale und Tragödien bzw. ›Romane‹ mit tragischem Ausgang verwickelten, schönen und verführerischen Frau, die durch das Fluidum des Katholizismus nur noch an Reiz gewinnt«.[4] Dieses Bild erhält seine Abrundung durch die von Gordon mit einiger Verspätung gewonnenen Aufschlüsse über Céciles Vergangenheit, aus denen er wider bessere Einsicht, aber von seinen Affekten gelenkt, problematische Folgerungen zieht. Die wesentlichen Belegstellen dafür werden im Folgenden (Abschnitt I) gerafft vergegenwärtigt.

Cécile »ist« Maria Stuart – wer »ist« Gordon? Dazu muß einschränkend vorausgeschickt werden, daß ein Rollencharakter, wie er hier für Cécile beschrieben wurde und in Fontanes Erzählwerk viele Parallelen findet, sicherlich nicht in jedem Falle und nicht in jeweils gleicher Weise vorauszusetzen ist. An Anspielungen auf literarische und historische Gestalten, die gelegentlich auch nur ironisch geäußert werden, fehlt es auch im Hinblick auf Gordon nicht: Sie reichen von Don Juan bis Torquemada, von Lederstrumpf bis Mephisto. Ein erkennbares oder zu vermutendes Vorbild in der Wirklichkeit hat Gordon im Unterschied zu manchen anderen Figuren Fontanes nicht; er scheint ganz und gar ein Geschöpf des Autors. Daraus ergibt sich allerdings vermehrt die Frage, aus welchen Elementen er diese Figur denn zusammengesetzt hat. Auf eines dieser Elemente, das bisher unbeachtet geblieben ist, obwohl die Maria Stuart-Motivik des Romans nahelegt, es zu berücksichtigen, soll hier (Abschnitt II) hingewiesen werden, nämlich auf die Figur des Mortimer. Im Unterschied zu Maria Stuart, Bothwell und Darnley wird Mortimer im Roman zwar nicht namentlich genannt, doch findet dies seine Erklärung darin, daß die direkten Anspielungen Fontanes auf die historische Maria zielen, Mortimer aber eine ebenfalls erfundene, nämlich von Schiller kreierte Figur ist.

Fontanes historisches Rollenspiel lebt aber durchaus im Medium von Schillers Bühnenwerk, einem ihm natürlich genauestens bekannten und von ihm viele Male besprochenen Paradestück der Geschichtsdramatik. In dem entscheidenden Gespräch mit Gordon im 26. Kapitel argumentiert Cécile, stellenweise fast wörtlich, wie Maria im Streitgespräch mit Elisabeth, ihr Abschiedsbrief entspricht in seinen Dispositionen und im religiösen Bekenntnis der Haltung Marias in ihrer Sterbestunde.[5] Auch dies ist zuletzt nicht überraschend. »Kaum zu überblicken ist, was das Erzählwerk des alten Fontane schon rein stofflich einer zwanzigjährigen Kritikertätigkeit verdankt, welche Rolle Literatur und Theater der Vergangenheit, insbesondere der Gegenwart darin spielen«, hat Reuter zutreffend bemerkt[6]; über den »verhinderten Dramatiker« Fontane – dessen Fragment eines *Carl Stuart*-Dramas ebenfalls den Einfluß Schillers zeigt – reflektiert Müller-Kampel.[7]

Dagegen tragen Fontanes Äußerungen über Mortimer in seinen *Maria Stuart*-Rezensionen (Abschnitt III) zum Verständnis von *Cécile* nichts direkt bei. Der Rezensent stellt sich der Forderung des Tages, vorzugsweise beschäftigt ihn die Leistung der Darsteller. Aber er wäre nicht Fontane, wenn er um Pointen verlegen wäre und der umstrittenen Figur aus dem Abstand nicht ironisch Profil zu geben wüßte. Man kann sagen, daß sie ihn

jederzeit interessiert – und wohl auch amüsiert – hat, denn Mortimer ist, wie es in einem noch ungedruckten Brief Fontanes vom 3. September 1890 an den Sohn Friedrich heißt, »eine Rolle [...], da kann ein steifer Peter zeigen, ob *doch* was in seiner Seele schlummert.«[8]

I.

Eingeführt wird das Maria Stuart-Motiv in ganz beiläufiger Weise. Gordon-Leslie erzählt Cécile von den Forellen im Kinross-See, die Schottlands Königin während ihrer Gefangenschaft auf dem Inselschloß getröstet haben könnten – »neben der Liebe von Willy Douglas«, wie er nicht zu bemerken vergißt.[9] Nicht nur aus Höflichkeit, dies ist für den Leser schon bald erkennbar, macht er seiner Tischdame an der Table d'hôte im Hotel Zehnpfund in Thale den Hof – ob und wie ernst es ihm mit seiner Adoration gegenüber der unerwarteten Ferienbekanntschaft ist, dürfte ihm allerdings selbst noch kaum bewußt sein. Auch Cécile empfindet für Gordon Sympathie und appelliert sehr offen an seine Beschützerinstinkte, indem sie erkennen läßt, daß sie an der Seite ihres Mannes nicht glücklich ist und sich nach chevaleresken Aufmerksamkeiten und teilnehmender Freundschaft sehnt. Als der Ingenieur Thale einige Tage später unvermutet verlassen muß, ist sie empfindlich berührt und verbirgt ihre Enttäuschung nicht.

Gordon seinerseits erinnert sich im Selbstgespräch eines merkwürdigen Déja vu: »Ich habe mal ein Bild von Queen Mary gesehen, ich weiß nicht mehr genau wo, war es in Oxford oder in Hampton Court oder in Edinburgh Castle. Gleichviel es war die schottische Königin, meine arme Landsmännin. Etwas Katholisches, etwas Glut und Frömmigkeit, und etwas Schuldbewußtsein. Und zugleich ein Etwas im Blick, wie wenn die Schuld noch nicht zu Ende wäre. Ja, daran erinnert sie mich.«[10]

In der Folge vergegenwärtigt er sich den Oberst von St. Arnaud als Bothwell und fragt sich, ob er wohl »irgendeinen Darnley hat in die Luft fliegen lassen«[11]. Damit liegt nun zwar insofern ein Rollentausch vor, als es ja der Liebhaber Bothwell war, der den Gatten Darnley ermorden half. Auf Stringenz solcher Art kommt es aber offenkundig nicht an; man kann die Unstimmigkeit übrigens auch als bewußten psychologischen Kunstgriff deuten. Die Aggressivität St. Arnauds, der – in dem »Roman hinter dem Roman«, anläßlich seiner Werbung um Cécile in der schlesischen Garnison – bereits den ältesten Stabsoffizier seines Regiments im Duell tödlich verwundet hat, schätzt Gordon jedenfalls zutreffend ein und damit auch die für ihn selbst drohende Gefahr, sollte er sich gegenüber Cécile einer Grenzüberschreitung schuldig machen.

Gordon zeigt sich nach Empfang des Telegramms, das ihn zur Abreise auffordert, zu Vernunft und Zurückhaltung gestimmt, obgleich eine Welt widerstreitender Empfindungen ihn bewegt: »Gott sei Dank, ich bin nun aus der Unruhe heraus und vielleicht aus noch Schlimmerem. [...] Mein gutes Glück interveniert mal wieder und meint es besser mit mir als ich selbst.«[12] Indem er Cécile in seiner Phantasie, und zwar zunächst noch ohne irgendwelche näheren Anhaltspunkte, eine bestimmte Rolle zugewiesen hat, nämlich die der schönen, hochgestellten, unschuldig-schuldigen Büßerin, darf man jedoch fast sicher erwarten, daß sein Begehren sich bei nächster Gelegenheit neu und stärker entzünden wird. Da er das Bild nicht vergessen kann, das er, wie er nicht mehr sicher erinnert, in London, Oxford oder Edinburgh gesehen hat, um wieviel weniger wird er die lebendige Frau vergessen, in der er es wiedererkennt. Die Familie Gordons ist schottischer Abkunft, aber er selbst ist in Preußen aufgewachsen. Der Bildungsweg zu seiner »arme(n) Landsmännin«[13] hat auch für ihn wie für jeden Theaterbesucher oder Leser im Deutschland seiner Zeit sicherlich weniger über die historische Figur als über Schillers Bühnengestalt geführt, und so darf man unterstellen, daß auch das Pathos des großen Dramatikers in seine Maria Stuart-Phantasie eingegangen ist: »Das Ärgste weiß die Welt von mir und ich / Kann sagen, ich bin besser als mein Ruf [...]«[14]

Fontane hat diese Verse seinem frühen Romanzenzyklus *Maria Stuart* als Motto vorangestellt. Das Attachement seiner Romanfigur für die schottische Maria hat er selbst durchlebt. Wenn es dafür eines Beweises bedürfte, vermöchte ihn das von Gordon erinnerte Bild zu liefern. Von dem überaus starken Eindruck, den dieses in Hampton-Court ausgestellte Gemälde auf ihn machte, hat Fontane wiederholt berichtet: In *Ein Sommer in London* (15), in den *Briefen aus Manchester* (16), zuletzt in *Von Zwanzig bis Dreißig* (17).

Fontane war als junger Balladendichter »mit Maria Stuart zu Bett gegangen und mit Archibald Douglas aufgestanden«, wie er 1891 an Hans Hertz schrieb (18). Inzwischen hat er Abstand gewonnen, ist er von dieser »Schwärmerei [...] wie von manchem anderen etwas zurückgekommen« (19). Die Erfahrung von einst lebt in seiner Romanfigur fort.

Aber nicht nur Gordon, auch dessen Schwester Klothilde interpretiert die Vorgänge, von denen sie berichtet, besonders das Schicksal Céciles, nach bereitliegenden literarischen Mustern. Nun wird aus dem *Wallenstein* zitiert: Seinerzeit sehr geläufige Verse tragen noch entschiedener als die Namensanspielungen dazu bei, ein überpersönliches Schicksal zur Grundlage der Deutung zu nehmen. So wird Klothilde ihren Bruder auffordern,

von seiner durchgängerischen Gewohnheit ausnahmsweise mal abzulassen und – wie Schiller, den er ja kenne, – den größeren Schuldanteil den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen. Wirklich, mein Lieber, an solchen [...] hat es im Leben dieser schönen Frau nicht gefehlt.[20]

Damit wird einerseits an humanes Verständnis appelliert (auch an das des Lesers, denn es ist ja, wie es im Kontext dieses Zitats bei Schiller heißt, die Aufgabe der Kunst, »den Menschen in des Lebens Drang« zu zeigen), andrerseits die Übermacht eines feindlichen Schicksals betont. Eben diese Unfähigkeit des einzelnen, sich aus einmal erfolgten, schuldhaft-unglücklichen Verstrickungen zu befreien, ist erkennbar Fontanes Darstellungsziel, wie er in einem Brief an Paul Schlenther klar ausgesprochen hat.[21]

Möglich ist Sühne vor Gott, gesellschaftlich jedoch gibt es vor der »unerbittlichen Macht zurückliegender Geschehnisse« kein Entkommen.[22] An dieser Argumentation (und den zugrunde liegenden Denkmustern) läßt sich erkennen, daß Fontane die Informationen, die ihn zur Niederschrift des Romans wesentlich angeregt hatten, in sehr bestimmter Weise zugespitzt hat. Was man ihm erzählt hatte, konnte als skandalös gelten. Die Liebe des Leutnants Graf Eulenburg zu einer Dame, »die man liebt, aber nicht heiratet«, hatte jedoch nicht in Unglück und Tod, sondern in eine glückliche Ehe gemündet.[23] Aber dies war es offenbar nicht, was Fontane im gegebenen Zusammenhang gestalten wollte: sei es, weil er vielmehr etwas gesellschaftlich Charakteristisches herausarbeiten, immanenten künstlerischen Darstellungsgesetzen gehorchen oder seinem latenten Prädestinationsglauben Freiraum zu geben wünschte.

Der »Roman hinter dem Roman«, der sich dem Leser erst allmählich erschließt, folgt in wesentlichen Zügen der Stoffgeschichte. Das Vordergrundsgeschehen, die »eigentliche« Erzählung, hat Fontane, soweit es sich um Nebenfiguren und Nebenhandlungen in den im Harz spielenden Kapiteln handelt, eigenen Reiseerfahrungen entnommen; der Rest, mithin vor allem die Figur Gordon-Leslies, ist seine Erfindung.

II.

»Ein forscher Kerl, 35, Mann von Welt, liebt und verehrt – nein verehrt ist zuviel – liebt und umcourt eine schöne junge Frau, kränklich, pikant. Eines schönen Tages entpuppt sie sich als reponierte Fürstengeliebte. Sofort veränderter Ton, Zudringlichkeit mit den Allüren des guten Rechts. Konflikte; tragischer Ausgang«. So hat Fontane selbst 1885 gegenüber der Redaktion von *Westermanns Monatsheften* die Handlung von *Cécile* beschrieben.[24] Die Meinungen der Personen über die Taten und Motive

ihrer Partner, vermeintlichen oder wirklichen Kontrahenten, gewinnen für die verhängnisvollen Abläufe stärkeres Gewicht als das, was wirklich gewesen ist. Die endlich erlangten Aufschlüsse über Céciles Vergangenheit entwickeln sich zur psychologischen Falle. Fontanes Erzählkunst arbeitet mit größter Sorgfalt heraus, wie sich Gordons Irritation in seiner Sprache niederschlägt. Des Zivilingenieurs »sofort veränderter Ton« wird ihm und der umworbenen Frau den Tod bringen.

Bis zu dem Tage, da er den Brief seiner Schwester empfängt, hat Gordon es an nichts fehlen lassen, was ihm Céciles Sympathie gewinnen kann. Sie hat ihn als einen Kavalier kennengelernt, in dessen gute Haltung und rücksichtsvolle Freundschaft sie Vertrauen setzt. Den wenigen Ferientagen in Thale sind vier Wochen »voll der heitersten Anregungen« in Berlin gefolgt; vom »Glück dieser Tage«[25] weiß der Erzähler zu berichten. Auch Gordons veränderte Haltung bei dem ersten Wiedersehen nach Empfang des Briefes seiner Schwester, als er in aufsteigender Leidenschaft eine andere Sprache wagt und offen seine Absichten erkennen läßt, erschüttert ihr Vertrauen in ihn noch nicht, obgleich sie ihn dringlich mahnt, die Grenze zu respektieren, die sie selbst nicht zu überschreiten wagt. Erst bei der nächsten Begegnung erfolgt in dramatischer Zuspitzung sein entscheidendes Versagen. Nun, von seinem Wissen um ihre Vergangenheit stillschweigend ermutigt, spricht er nicht nur von der eigenen Neigung, sondern er läßt sich, von Eifersucht angestachelt, in seinem vermeintlich verletzten Selbstgefühl rücksichtslos gehen. Damit hat er sich nicht nur gesellschaftlich bei den St. Arnauds untragbar gemacht – wie von dem Hausherrn nicht anders zu erwarten, folgt die Duellforderung prompt -, sondern auch Cécile in nicht wiedergutzumachender Weise verletzt. Gordon handelt wie von Sinnen: Er selbst beraubt sich jeder Hoffnung auf das, was er als das Ziel seiner Wünsche zu gewinnen sich bemüht zeigt.

Ein »Durchgänger«, wie man mit einem Lieblingswort der Zeit sagte: Friedrich von Holstein hat es so definiert: »Initiative ohne Takt ist ein Durchgänger.«[26] Komplizierter Erklärungen für sein Verhalten, das für Cécile so enttäuschend ist, da er doch ein so viel liebenswürdigeres Bild von sich zu vermitteln gewußt hat, bedarf es im Grunde nicht. Eifersucht ist ein starkes Motiv, und nicht zuletzt der Autor des Romans, der in der Jugend »den Höllensoff brennender, verzweifelnder Eifersucht gekostet«[27] hatte und der es wiederholt erlebte, sich als »Durchgänger« bezeichnet zu sehen, wußte, wovon er da sprach. Gleichwohl handelt es sich bei Gordon und seinem in der entscheidenden Szene von ungezügelten Affekten geleiteten Handeln nicht eigentlich um eine Figur und eine Konstellation, wie sie für

Fontanes erzählerische Welt charakteristisch wäre. In der Stoffgeschichte, um es zu wiederholen, fand sich die Anregung dafür nicht, wohl aber im gewissen Maße in *Maria Stuart*. Mortimer, so könnte man sagen, wenn sich das mit Schillers Diktion irgend vertrüge, ist der »Durchgänger« par excellence. Auch der Darstellung Gordons – wie der Céciles und anderer Fontane-Figuren – scheinen Elemente einer Rolle eingeschrieben.

Der Doppelname Gordon-Leslie – aber darauf soll kein Gewicht gelegt werden – erinnert in seinen beiden Bestandteilen an Dramen Schillers. Gordon heißt in *Wallensteins Tod* der Kommandant von Eger; Mortimer hat in Reims, so berichtet er Maria Stuart, auch den »treuen Leßley«, einen der nach Frankreich verbannten Anhänger der Königin, getroffen. Gravierender scheint, daß es auch in *Maria Stuart* ein Bild der Königin ist, das sich noch vor der ersten Begegnung in Erinnerung und Empfinden des Betrachters eingräbt: »Eines Tags, / Als ich mich umsah in des Bischofs Wohnung, / Fiel mir ein weiblich Bildnis in die Augen / Von rührend wundersamen Reiz; gewaltig / Ergriff es mich in meiner tiefsten Seele, / Und, des Gefühls nicht mächtig, stand ich da, / Da sagte mir der Bischof: Wohl mit Recht / Mögt ihr gerührt bei diesem Bilde weilen. / Die schönste aller Frauen, welche leben, / Ist auch die jammernswürdigste von allen, / Um unsers Glauben willen duldet sie, / Und Euer Vaterland ist's, wo sie leidet.«[28]

Gewiß sind die Umstände, unter denen Gordon das Bild Maria Stuarts sieht und die Folgerungen, die sich daraus zunächst ergeben, durchaus andere. Erst später wird er es in seiner Vorstellung mit Cécile verbinden. Beide Männer aber erliegen in der Folge der Faszination, die aus dem Doppelverhältnis von erotischer Anziehungskraft und Schutzbedürftigkeit für sie ausgeht und beide folgen einer der realen Begegnung vorausgehenden Erfahrung. Von Anfang an leitet sie eine sinnliche Neigung, die in der Krise die Oberhand gewinnt.

Wie Cécile in Gordon, so setzt auch Maria Stuart in Mortimer zunächst volles Vertrauen. Natürlich bleibt der Handlungsverlauf im einzelnen vielfach unvergleichbar. Maria Stuart ist die an Leib und Leben direkt Bedrohte und Hilfesuchende, Mortimer seiner erklärten Absicht nach der Hilfebringer; intrigenreiche Staatsaktionen nehmen ihren Verlauf. Demgegenüber bietet uns der Gesellschaftsroman das eher unbestimmte Krankheitsbild einer Nervösen, Table d'hôte-Gespräche und Ausflugspartien, andeutende, aber zunächst scheinbar unverbindliche Konversation. Gleichwohl ist hier wie dort männliches Begehren im Spiel, das sich situationsgerecht zu maskieren vermag, bis die Situation in beiden Fällen – bei Fontane ist es der

längere Weg – dem Höhepunkt zutreibt: Die Beschützer erweisen sich nun als rücksichtslos Fordernde mit allen für die Beteiligten enttäuschenden Folgen.

Es ist die Vergangenheit der Königin, die Mortimer ermutigt (und die er sogar begründend ins Spiel bringt), seine Wünsche zu äußern: »Du bist nicht gefühllos [...], Dich kann die heiße Liebesbitte rühren: / Du hast den Sänger Rizzio beglückt, / Und jener Bothwell durfte dich entführen.«[29] Seine rasende Eifersucht schließt auch die Vorgeschichte ein und steigert sich bis zu Drohungen: Wie Bothwell will er zu Gewalt greifen. Nicht anders Gordon, obgleich er vom Vergangenen nicht ausdrücklich spricht (Cécile errät die Ursache seiner Veränderung jedoch sofort) und mit »Gewalt« nur in Form verletzenwollenden Spotts droht. Den unmittelbaren Anlaß für den doppelten maskulinen »Kurzschluß« liefert jedoch nicht das Gewesene, sondern die Gegenwart. Für Mortimer ist Leicester der Rivale, zu dem Maria Stuart ihn in blinder Ahnungslosigkeit mit einem verfänglichen Auftrag geschickt hat, für Gordon der zynische Geheimrat, den er in Berlin Cécile begleiten sieht und gegen dessen Zweideutigkeiten sie sich, wie er befremdet wahrnimmt, nicht wehrt. In beiden Männern erwacht in dieser Situation Mißtrauen auch gegenüber den von ihnen adorierten Frauen, scheint sich doch ein weiteres Mal zu bestätigen, daß die Vorwürfe, die man einst gegen sie erhob oder die man ihnen machen durfte, nicht unberechtigt waren. Sie fühlen sich beiseite geschoben, sogar genarrt. Das wenig würdige Verhalten ihrer beiden Kontrahenten läßt sie das eigene Verhalten als eine Art ultima ratio begreifen, vermeintlich legitimieren. Jedoch handelt auch Mortimer, und noch mehr als Gordon, besinnungslos. Er ist erregt durch das alle Hoffnung auf Versöhnung auslöschende Gespräch der beiden Königinnen, dessen Zeuge er geworden ist, aber auch in dieser Situation schlägt seine eifersüchtige Verachtung Leicesters durch. Er ängstigt und verstört Maria durch seine Reden und Gesten«, bis sie ihn zuletzt flieht: »O muß ich Hilfe rufen gegen den Mann, der mein Erretter [...] Wo find ich Ärmste einen Zufluchtsort? [...] Hier ist Gewalt, und drinnen ist der Mord«.[30]

Es scheint mir unwahrscheinlich, daß so viel Übereinstimmung in Vorbereitung und Durchführung einer Krisensituation auf bloßem Zufall beruht. Bewußt oder unbewußt hatte Fontane, als er seinen Gordon-Leslie erfand, auch Mortimer vor Augen.

III.

Mortimers leidenschaftlicher Auftritt zählt in der Rezeption der *Maria Stuart* zu den umstrittenen Passagen. Auf viele Zeitgenossen wirkte die Szene nahezu obszön[31], und die Kritik überwog, doch fehlte es auch nicht an positiven Stimmen. So lobte ein Rezensent in der Darstellung des Mortimer »alle Heftigkeit und Energie, die dieser starkgezeichnete Charakter zu erfordern schien, und die hier um so wohlthuender wirkt, da man sich sonst überall mit kummergebeugten oder beengten Menschen umringt, und also in diesem Mortimer allein einen Anhalt fand«.[32] Auch wurde hervorgehoben, daß die Szene Mariens Charakter vorzüglich ins Licht setze.[33] Beide Gesichtspunkte könnte man auch für den *Cécile*-Roman geltend machen. Die *Vossische Zeitung* dagegen beklagte die »viehische Sinnlichkeit«.[34]

Fontane würdigte 1872 in einer Rezension das Spiel des »Herrn Ludwig«, dieser »gab den Mortimer besser als irgendwer, den wir, seit wir unsres kritischen Amtes warten, in dieser schwersten aller Liebhaberrollen gesehen haben. Er traf den Trotz- und Keckheitston trefflich wie immer und lieh dem Liebeswahnsinn, der ihn mittags unter Parkbäumen einen Sturm auf eine Königin wagen läßt, jene volle, künstlerisch zu f o r d e r n d e Rücksichtslosigkeit, die das einzige Mittel bleibt, diese Szene vor dem Komischen zu retten.« Allerdings ist auch Herr Ludwig nach Fontanes Urteil »nur wieder ein erneuerter Herr Karlowa [...], d.h. ein talentvoller Mann mit gleichzeitig so störenden Angewohnheiten, so manirierter Sprechweise, daß schließlich das ganze Talent oder doch mindestens die Freude darüber wieder in Frage gerät. Beide, Herr Ludwig wie Herr Karlowa, haben sich einen Singsang zurechtgemacht, den man wie ein Volksweise auswendig lernen könnte, wenn sich's verlohnte, und der ganze Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß der eine der Murmelmanier, der andere dem Donnerkultus huldigt. Den einen versteht man zuwenig, den andern zuviel, aber beider wird man nicht wahrhaft froh [...]«[35] Sechs Jahre später bekennt er: »Über Herrn Ludwigs Mortimer hab' ich mehr als einmal referiert; die Rolle zählt zu seinen besten, ohne daß er imstande wäre, mir die mich durchaus unsympathisch berührende Figur menschlich näherzubringen.«[36] Nicht zufällig beschäftigt sich Fontane im Hinblick auf Mortimer hauptsächlich mit der schauspielerischen Leistung; die Frage nach der Darstellbarkeit dieser Rolle ist von der Kritik von Anfang an aufgeworfen worden. Abhängig ist diese Figur auch vom Spiel der Königin. So heißt es 1881 in Erinnerung an die Gastspiele der Ristori, die ihre Maria Stuarda – es handelt sich um die italienische Bearbeitung Andrea Maffeis – »durchaus auf Dämonismus und Glaubensmartyrium hin« verkörperte: »In jeder ihrer

Mienen ist ausgedrückt, daß Mortimer, ohne Furcht vor Widerspruch, ihr zurufen durfte: ›Du hast den Sänger Rizzio beglückt‹; und lange bevor sie sich in ihrer Beichte zu dem Gattenmorde bekennt, ist es nicht zweifelhaft, daß sie den armen Darnley wirklich auf die Pulvertonne setzte.« Anders das weichere Spiel des Fräulein Schwarz, das in seiner seelischen Vertiefung Fontanes Vorstellung anscheinend näher kommt.[37]

»Schiller«, heißt es 1884 anläßlich einer weiteren *Maria Stuart*-Aufführung, »wird auf unsrer Königlichen Bühne nicht gut gespielt.[...] Wo mir doch ein paarmal warm wurde, wie beispielsweise in der zweiten Hälfte des dritten Akts, war es Schiller, der wirkte. Schiller, der eben nicht unterzukriegen ist.«[38] Das ist wieder die Mortimer-Szene. Fontane versäumt nicht, sie zu karikieren, wenn einzelnes, und sei es die Garderobe, nicht stimmt: »Mortimer [...] kam in merkwürdig großen Schuhen von seiner Reise zurück, Schuhe, die neben der äußersten Enge seines Trikots wie gefutterte Gummischuhe wirkten«[39]. Die Hauptsache bleibt indes das entschiedene Spiel. »Herrn Purschians Mortimer war nicht übel. Er hat den Mut zur Leidenschaft, und das ist das erste Bedingnis für das Gelingen in dieser Rolle. Wer kritisch herantritt, wer sich geniert, sich in conspectu omnium, diesen Liebeswahnsinn, unter freudiger Berufung auf den Sänger Rizzio, in Szene gehen zu lassen, der ist verloren. Wenn schon, denn schon. Auch hier heißt es: nur keine Halbheiten. Und so ging denn diese beständig auf der Wippe stehende Szene glücklich vorüber«, lesen wir abschließend 1888.[40] Fontanes Kritikerjahre neigten sich dem Ende zu, und Mortimer wird nur noch gelegentlich in Briefen erwähnt. Der Anlaß mußte schon danach sein, damit er sich auf diese ihm wohl ihres fundamentalen Rigorismus wegen »durchaus unsympathische Figur« berief – etwa im Zusammenhang der umstrittenen *Irrungen, Wirrungen:* »Denn daß der alte sogenannte Sittlichkeitsstandpunkt ganz dämlich, ganz antiquiert und vor allem ganz lügnerisch ist, das will ich wie Mortimer auf die Hostie beschwören.«[41]

Anmerkungen

1 LIESELOTTE VOSS, *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks.* München 1985.

2 BETTINA PLETT, *Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes.* Köln, Wien 1986, S. 323. Zu *Cécile* vgl. S. 61 ff., S. 83 ff. und S. 168 ff.

3 Vgl. hierzu Louis GERREKENS, *»Sie sind in der falschen Rolle« – Fontanes Cécile: existentielle Kunstrezeption und Selbstverständnis des Romans.* In: *Deutsche Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch.* Hg. von ROBERT LEROY und ECKART PASTOR. Bern u. a. 1991, 289-309.

4 VOSS, a.a.O., S. 16f.

5 Darauf hat zuerst CHRISTIAN GRAWE aufmerksam gemacht in: Chr. G., *Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke.* Stuttgart 1996, S. 274.
6 HANS-HEINRICH REUTER, *Fontane.* 2 Bde. Berlin 1968. Hier: Bd. 1, S. 440.
7 BEATRIX MÜLLER-KAMPEL, *Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes.* Frankfurt am Main 1989, S. 11f.
8 Mit freundlicher Genehmigung des Theodor-Fontane-Archivs, Potsdam. Die Veröffentlichung des Briefes erfolgt voraussichtlich in Heft 64 der *Fontane Blätter.*
9 THEODOR FONTANE, *Werke, Schriften und Briefe.* Hrsg. von WALTER KEITEL und HELMUTH NÜRNBERGER. 20 in 22 Bänden in vier Abteilungen. München 1962 ff.; 3., erweiterte. Aufl. 1990 ff. (Zitiert HFA, danach römische Ziffer = Abteilung, arabische Ziffer = Band). Hier: HFA I, 2, S. 197.
10 Ebd., S. 243.
11 Ebd.
12 Ebd., S. 242.
13 Ebd. S. 243.
14 *Maria Stuart,* III, 4.
15 HFA III, 3/1, S. 125f.
16 Ebd., S. 439ff.; S. 447.
17 HFA III, 4, S. 303f.
18 HFA IV, 4, S. 113 (15. April 1891).
19 HFA III, 4, S. 304.
20 HFA I, 2, S. 281.
21 HFA IV, 3, S. 539 (2. Juni 1887).
22 HFA IV, 3, S. 451 (20. Januar 1886).
23 HFA I, 2, S. 866f.
24 HFA I, 2, S. 872.
25 HFA I, 2, S. 264
26 Zit. nach GERHARD FRIEDRICH, *Die Schuldfrage in Fontanes »Cécile«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 540.
27 HFA IV, 1, S. 37 (an Wilhelm Wolfsohn, 10. November 1847).
28 *Maria Stuart,* I, 6.
29 Ebd., III, 6.
30 Ebd.
31 Vgl. CHRISTIAN GRAWE, *Friedrich Schiller. Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart 1978, S. 112.
32 Ebd. S.114.
33 Ebd. S. 140.
34 Ebd. S. 142.
35 THEODOR FONTANE, *Sämtliche Werke.* Bd. XXII/1. München 1964, S. 200.
36 Ebd., S. 667.
37 THEODOR FONTANE, *Sämtliche Werke.* Bd. XXII/2, München 1964, S. 23.
38 Ebd. S. 289.
39 Ebd. S. 557.
40 Ebd. S. 559.
41 HFA IV, 3, S. 618 (an Paul Schlenther, 22. Juni 1888).

Von *Küstrin* zur *Katte-Tragödie*

Ein Beitrag zur Auseinandersetzung Fontanes mit dem Preußentum in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*

MAYUMI KIKAWA

Die Absicht des vorliegenden Aufsatzes liegt darin, in der *Katte-Tragödie*[1] einen Höhepunkt des historischen Schaffens Fontanes zu erkennen. Während sich Fontane selbst vom »Berufshistoriker« distanzierte und die *Wanderungen* als »Reisefeuilletons« bezeichnete, legte er gleichzeitig großen Wert darauf, »gar nicht Gekanntes« in der preußischen Geschichte, dem die Historiker bis dahin keine Beachtung geschenkt hatten, ins richtige Licht zu rücken.[2] Diese Haltung des Autors kommt in der *Katte-Tragödie* am deutlichsten zum Ausdruck. Er befaßte sich mit dem tragischen Ereignis des Jahres 1730, das damals schon sowohl in der Geschichtsforschung als auch in der schöngeistigen Literatur eine wichtige Stelle einnahm, dreimal in den *Wanderungen,* am ausführlichsten in der *Katte-Tragödie.*

Ausgehend von der Analyse von Fontanes Bewertung des Katte-Falls wird im folgenden dargelegt, daß die *Katte-Tragödie* ein wichtiges Zeugnis der Einstellung Fontanes zu Preußen und zur preußischen Geschichte und daneben ein Dokument seiner Entwicklung als Schriftsteller in den sechziger und siebziger Jahren ist.

1. Zur Entstehung der *Katte-Tragödie*

1.1. Die historischen Ereignisse und ihre literarische Bearbeitung

Um das Verständnis der Zusammenhänge zu erleichtern, seien vorweg die historischen Vorgänge, auf die sich Fontanes *Katte-Tragödie* bezieht, präsentiert.

Kronprinz Friedrich konnte die gewalttätige und erniedrigende Behandlung durch seinen Vater Friedrich Wilhelm I. nicht mehr ertragen und entschloß sich, ins Ausland zu fliehen. Als der König im Sommer des Jahres 1730 eine Reise nach Süddeutschland unternahm, wollte Friedrich bei der günstigsten Gelegenheit über Frankreich nach England fliehen.

Dabei sollten ihn zwei vertraute Freunde begleiten, der Page Keith, der aber inzwischen als Leutnant nach Wesel versetzt worden war, und von Katte vom Garde-Regiment Gensdarmes. Auf dem Weg nach Mannheim in dem kleinen Dorf Steinsfurth versuchte Friedrich mit Hilfe des jüngeren Keith, des Bruders des Leutnants, zu flüchten, wurde jedoch durch seine Begleitung daran gehindert. Der König stellte Friedrich als Deserteur unter Arrest und schickte ihn auf die Festung in Küstrin, wo er bis Februar 1732 bleiben mußte. Auch Katte, der in Berlin geblieben war, wurde festgenommen; Keith dagegen entzog sich seiner Verhaftung, indem er nach England floh. Das Kriegsgericht, das der König Ende Oktober auf dem Schloß in Köpenick einberief, verurteilte Katte zu lebenslänglicher Haft. Was den Kronprinzen betraf, erklärte sich das Gericht als nicht zuständig. Der König war mit dem Urteil des Gerichts über Katte nicht einverstanden und wandelte den Richtspruch in die Todesstrafe um. Am 6. November frühmorgens wurde Katte in Küstrin, den Überlieferungen nach vor dem Fenster von Friedrichs Arrestzimmer, hingerichtet.

Dieser Fluchtversuch wurde nicht nur in den Geschichtsbüchern als ein Wendepunkt in der Entwicklung Friedrichs des Großen beschrieben, sondern das Ereignis wurde auch literarisch als Drama oder Roman bearbeitet.[3] In diesen Werken bilden der Konflikt und die Versöhnung zwischen Vater und Sohn, deren Hintergrund die Gegnerschaft zwischen der englischen und der kaiserlichen Partei am preußischen Hof darstellte, das zentrale Thema, meist wird noch eine Liebesgeschichte Friedrichs oder Kattes hineingeflochten. In den Katte-Dichtungen, die vor Fontanes Katte-Aufsatz entstanden, wird Katte vorwiegend als böser Verführer geschildert; August Lewalds großer Roman *Katte* und *Kronprinz Friedrich und Hans Hermann von Katte* von Gustav zu Putlitz allerdings zeichnen sich durch ihre weitgehend korrekte Beschreibung der entscheidenden historischen Szenen und die Ehrenrettung Kattes aus.

1.2. Das *Küstrin*-Kapitel der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*

Fontane geht zuerst im Jahr 1860 auf das tragische Geschehen in Küstrin ein, in dem Ende 1861 in der Erstausgabe der *Wanderungen* erschienenen Kapitel *Küstrin*.[4] Er behandelt hier das Ereignis aus der Perspektive des Kronprinzen, des späteren Königs Friedrich des Großen. In den Mittelpunkt der Küstriner Geschichte stellt der Autor das Jahr 1730/31, »die denkwürdigste, die am meisten historisch gewordene Zeit Küstrins«,[5] somit den Zeitraum, den der Kronprinz hier verbrachte. Diese Fassung erfährt 1879 für die dritte Auflage von *Das Oderland* eine gründliche Umarbeitung.

Dabei hat Fontane eingehende und eigenständige Untersuchungen des Katte-Falls durchgeführt, die jetzt zum Titel *Die Katte-Tragödie* führten. Die Hauptrolle jener Tragödie, deren Gipfel die Hinrichtung in Küstrin bildet, schreibt Fontane hier nicht mehr dem Kronprinzen, sondern Katte zu, der seiner Ansicht nach der eigentliche Held ist. Darüber hinaus versucht er die Bedeutung der Hinrichtung Kattes am 6. November 1730 für die preußische Geschichte zu erfassen.

Die Frage nach der Umarbeitung führt uns im folgenden zu Fontanes Einstellung zum Katte-Fall und weiterhin zur allgemeinen Problematik seiner Auseinandersetzung mit Preußen und dem Preußentum.

1.3. Die Frage der historischen Lokalisierung

In seinem ersten Aufsatz über Küstrin aus dem Jahr 1860 nimmt Fontane, von der Wiederholung der »oft erzählten Ereignisse« abgesehen, fast die Haltung eines touristischen Besuchers ein;[6] er beschränkt sich auf die »betreffende Lokalität«,[7] nämlich auf die Fragen, an welcher Stelle Kattes Haupt fiel und von welchem Fenster aus Friedrich dem furchtbaren Schauspiel zusehen mußte. Dabei hegt Fontane keinen Zweifel an den alten Überlieferungen, nach denen Katte auf dem Platz unmittelbar vor dem Fenster von Friedrichs Arrestzimmer hingerichtet wurde.

Der Divisionsprediger Hoffbauer, dessen 1867 erschienene Arbeit bei der Lokalisierung der Hinrichtungsstätte in Küstrin besondere Aufmerksamkeit verdient, weist Fontane hierbei in ironischer Weise einen Fehler nach: »Friedrich würde dann nach Th. Fontanes Ausdruck in dem ersten Theile der Wanderungen durch die Mark Brandenburg in diesen engen ummauerten Raum ›wie in einen Topf‹ haben hinabschauen müssen.«[8] Fontane hat infolgedessen bei der Umarbeitung seine falsche Lokalisierung korrigiert. Obwohl die Suche nach den historischen Stätten nicht mehr den Mittelpunkt der neuen Fassung bildet, bleibt sie für Fontane eine »doch immerhin wichtige Frage«.[9] Hinzuzufügen ist, daß der Autor die Küstriner Lokalität der Zeit Kattes später im Roman *Vor dem Sturm,* in der Szene von Lewins Gefangenschaft, sehr wirkungsvoll einsetzt.[10]

1.4. Übergang – Von Kronprinz Friedrich zu Katte

In seinem Brief vom 14.1.1879 an Wilhelm Hertz schreibt Fontane: »Umarbeiten will ich zwei Kapitel: Küstrin und Gusow, (...) und in ›Küstrin‹ die ganze Katte-Tragödie von Anfang bis Ende darstellen. Das ist dann wirklich etwas Interessantes und in dieser Umfassendheit noch nicht da.«[11] Hier betont der Autor schon die Besonderheit seines Katte-Aufsatzes. In

den zu Fontanes Zeit existierenden literarischen Bearbeitungen und historischen Untersuchungen stand, wie bereits erwähnt, stets der Kronprinz im Mittelpunkt des Interesses. Man sah den ganzen Prozeß meistens unter dem Gesichtspunkt des größten Vater-Sohn-Konflikts in der Familiengeschichte der Hohenzollern. Im Vergleich dazu liegt die Besonderheit von Fontanes Darstellung in der stärkeren Gewichtung von Kattes persönlichem Schicksal; bei ihm geht es nicht mehr um den Vater-Sohn-Konflikt, sondern um den Konflikt zwischen Friedrich Wilhelm I. und Katte. Eben darin hat Fontane eine »Tragödie« erblickt und sein menschliches Interesse Katte zugewandt, dessen Figur lange untergeordnet im Schatten Friedrichs stand. Doch bestand seine Absicht nicht darin, in Katte einen tragischen Helden im üblichen Sinne darzustellen. Er sah ihn weder als bösen Verführer noch als unschuldiges Opfer.[12] In Fontanes Gestaltung gerät Katte in Konflikt mit der durch den König verkörperten preußischen Staatsraison, weil er sich an dem Fluchtversuch des Kronprinzen beteiligt. Aus Hingabe an den künftigen Herrn begeht Katte Hochverrat an seinem gegenwärtigen Herrn und lädt das Verhängnis auf sich. Darin liegt der Wesenskern von Fontanes *Katte-Tragödie.* Nach Fontane war Katte selbst schuld an seiner Hinrichtung, doch er bezahlte seine Schuld ehrenhaft, und sein Tod machte ihn zum Helden. Also sieht Fontane hier in seinem besonderen Verständnis der preußischen Geschichte das von Friedrich Wilhelm I. gefällte Todesurteil nicht als Ausdruck spontanen Zorns oder willkürlicher Tyrannei, sondern betrachtet es als das rechtmäßige Urteil eines pflichtbewußten Königs. In der *Katte-Tragödie* gelangt Fontane zu einer positiven Neubewertung beider Seiten: Kattes und Friedrich Wilhelm I.

Daß Fontane zu dieser ihm eigentümlichen Einsicht in den Katte-Fall kam, ist auch vor dem Hintergrund seiner Überwindung konservativer Einstellungen zu sehen, die zu Beginn der Arbeit an den *Wanderungen* noch bestanden hatten. Das alte Kapitel *Küstrin* gehörte zum ersten Band *Die Grafschaft Ruppin,* den Reuter mit Recht »Fontanes preußischstes Buch« nannte[13] und der in der konservvativsten Phase des Autors »ganz aus dem Geist der Kreuzzeitung heraus« entstand.[14] Auf die Entwicklung des Autors in den siebziger Jahren, in welche Zeit auch der Wechsel Fontanes von der konservativ-reaktionären *Kreuzzeitung* zur liberalen *Vossischen Zeitung* fällt, soll hier nur soweit eingegangen werden, wie es für das Thema dieser Arbeit von Belang ist; im folgenden wird versucht, dem Übergang von der alten Fassung zur *Katte-Tragödie* im *Wust*-Aufsatz[15] auf die Spur zu kommen und Fontanes Einstellungswandel herauszustellen.

1.5. Der *Wust*-Aufsatz von 1870

Am 16. August 1867 unternahm Fontane eine Reise nach Wust, zum alten Sitz der Familie von Katte.[16] Über diesen Besuch berichtet er später im *Wust*-Aufsatz ausführlich. Es ist von Bedeutung, daß Fontane hier im Familienarchiv zwei unveröffentlichte Briefe von Kattes Vater zur Kenntnis genommen hat, die kurz nach der Hinrichtung seines Sohnes »noch unter dem ersten Eindruck geschrieben« wurden und »in rührender Weise«, so Fontane, vom ewigen Kummer des unglücklichen Vaters zeugen.[17] In dieser Hinsicht hat der Besuch in Wust auf Fontanes Einstellung zum Fall ausschlaggebenden Einfluß gehabt und zur Umarbeitung geführt.

Der *Wust*-Aufsatz entstand 1870, wurde 1871 mit dem Untertitel *Das Geburtsdorf des Hans Hermann v. Katte* ohne den Schlußteil in der *Vossischen Zeitung* vorabgedruckt und erschien später 1880 in der zweiten Auflage des *Havelland*-Bandes. Der betreffende Abschnitt *Wust* 1730 besteht im Vorabdruck hauptsächlich aus drei Briefen von Kattes Vater und einem Brief Kattes an seinen Vater[18] – drei dieser Briefe nimmt Fontane später in die *Katte-Tragödie* auf, sie spielen dort eine wesentliche Rolle – und aus der Beschreibung von Kattes Begräbnis, das sozusagen das Nachspiel der Hinrichtung in Küstrin bildet. Es scheint, daß sich der Autor zurückziehen und den Lesern die Beurteilung überlassen will. Beim Ereignis des Jahres 1730 handelte es sich um zwei Söhne, Katte und Friedrich, und deren Väter, von denen einer das Unglück des anderen verursachte. Fontanes menschliche Anteilnahme gilt hier im *Wust*-Aufsatz und auch später in der *Katte-Tragödie* nicht den beiden Hohenzollern, sondern den Kattes. Indem der Autor im *Wust*-Aufsatz vier Briefe der Kattes präsentiert, versucht er, aus deren Perspektive die scheinbare Gerechtigkeit des absolutistischen Monarchen kritisch zu beleuchten. Er selbst weist nur kurz auf »das cholerische Temperament« und die »strengen Ansichten über ›Dienst‹« Friedrich Wilhelms hin und hebt dessen Maßnahme als »ein Äußerstes«, welches damals niemand erwartete, als einen juristischen Ausnahmefall in der preußischen Geschichte hervor: »Der König, aus souveräner Machtvollkommenheit, stieß das Urteil um und (vielleicht ein einzig dastehender Fall in der Geschichte) schärfte das Urteil und verwandelte die Kerkerstrafe in den Tod.«[19]

Im *Wust*-Aufsatz hat sich Fontane von der Geschichtsauffassung des ersten Bandes der *Wanderungen,* in deren Mittelpunkt Friedrich der Große stand, entfernt und unter verändertem Aspekt, aus dem Blickwinkel der Kattes, den Fall erneut aufgegriffen. Andererseits stellt Fontane im Vorwort des Schlußteils, das nur im Vorabdruck enthalten ist, zwar schon die

Schlacht bei Fehrbellin der Hinrichtung Kattes gegenüber, doch läßt sich eine wirkliche Neubewertung der historischen Bedeutung des Katte-Falls, zu der Fontane in den späten siebziger Jahren gelangt, noch nicht erkennen.

2. Der geschichtliche Gehalt von Fontanes *Katte-Tragödie*

2.1. Der 6. November 1730

Indem das Vorwort der *Katte-Tragödie* dem Tag der Schlacht bei Fehrbellin, dem 18. Juni 1675, den Tag der Hinrichtung Kattes, den 6. November 1730, gegenüberstellt und diesem Tag sogar einen höheren Rang in der preußischen Geschichte als jenem gibt, nimmt es schon den Kern des geschichtlichen Gehalts der *Katte-Tragödie* vorweg. »Mit diesen beiden Tagen (...) beginnt unsere Großgeschichte. Aber der 6. November ist der größere Tag, denn er veranschaulicht in erschütternder Weise jene moralische Kraft, aus der dieses Land, dieses gleich sehr zu hassende und zu liebende Preußen, erwuchs.«[20] Das läßt schon an den *Stechlin* vorausdenken, wo Pastor Lorenzen feststellt: »Wir haben, wenn wir rückblicken, drei große Epochen gehabt. (...) Die vielleicht größte, zugleich die erste, war die unter dem Soldatenkönig. (...) Er hat nicht bloß das Königtum stabiliert, er hat auch, was viel wichtiger, die Fundamente für eine neue Zeit geschaffen und an die Stelle von Zerfahrenheit, selbstischer Vielherrschaft und Willkür Ordnung und Gerechtigkeit gesetzt.«[21] Hieraus wird deutlich, daß Fontane im Geschehen des 6. November 1730 »das erste Inerscheinungtreten der preußischen Staatsidee«[22], mit anderen Worten, »der moralischen Kraft« bzw. der »Ordnung und Gerechtigkeit«, sieht und diesen Tag daher als Ausgangspunkt des preußischen Aufstiegs in die Reihe der europäischen Großmächte betrachtet.

Im folgenden wird untersucht, wie Fontane in seiner *Katte-Tragödie* auf der Grundlage seiner historischen Vorstudien das Geschehen vom Fluchtversuch bis zur Hinrichtung Kattes wiedergibt und auslegt.

2.2. Fontanes Bewertung Kattes

Fontane wollte seiner eigenen Aussage nach »alles Einleitende ganz kurz, von der Umstoßung des Urtheils an aber alles ganz ausführlich« erzählen,[23] trotzdem verfolgt er in der *Katte-Tragödie* das Geschehen vom Fluchtversuch Friedrichs an bis zur Verhaftung Kattes ziemlich sorgfältig. Zuerst gilt sein Hauptinteresse der Frage, wie der König vom Fluchtversuch seines Sohnes erfuhr. In Wirklichkeit geschah dies zuerst in Mannheim durch das Geständnis des Pagen Keith (des jüngeren Keith).[24] Danach lieferte die

Nachricht, daß der Leutnant Keith (der ältere Keith) schon, wie mit Friedrich verabredet, Wesel verlassen habe, dem König den ausschlaggebenden Beweis.[25] Fontane dagegen stützt sich auf die damalige Geschichtsforschung,[26] wenn er behauptet, ein Briefwechsel zwischen dem Kronprinzen und Katte, und zwar Friedrichs Brief an Katte, in dem der Fluchtplan besprochen wurde, sei durch ein Versehen Friedrichs in die Hände des Königs gefallen und habe diesen von dem Vorhaben seines Sohnes in Kenntnis gesetzt.[27]

Sein menschliches Interesse an Katte führt Fontane weiter zur Frage, warum dieser den richtigen Augenblick zur Flucht versäumte, obwohl er genügend Zeit gehabt hätte.[28] Es gibt mehrere Angaben über die Gründe, doch fehlen eindeutige Beweise, und zu Fontanes Zeit konnte man auch in der Geschichtsforschung keine einheitliche Auffassung finden. Fontane legt jedoch Kattes Verhalten sehr positiv aus: »Nach dem Bilde, das ich aus der Lektüre der zeitgenössischen Aufzeichnungen gewonnen habe, liegen die Dinge viel natürlicher und namentlich viel ehrenvoller für Katte. Er war einfach mit Aufträgen und Verpflichtungen überbürdet, indem er, wie schon angedeutet, nicht bloß an sich, sondern vor allem auch an den Kronprinzen, an die Königin und die Prinzessin Wilhelmine zu denken hatte. Und so glaube ich ihm nur gerecht zu werden, wenn ich ihn als ein Opfer seiner ritterlichen Gesinnung hinstelle, der er denn auch – was im übrigen immer seine Fehler gewesen sein mögen – bis zum letzten Atemzuge treu geblieben ist.«[29]

Von der Übermittlung des Todesurteils an, bei der Katte seine »gute Haltung« bewahrte,[30] begleitete der Autor diesen Gefangenen, der noch einen Funken Hoffnung auf die Gnade des Königs hatte,[31] stets mit Wohlwollen bis zu seinem Begräbnis, wie es in den Geschichtsbüchern und den anderen Katte-Dichtungen vorher nie geschehen war. Vor allem wenn der Autor im Abschnitt *Der 6. November* 1730 die Zeugen über die Hinrichtung Kattes und deren Vorabend ausführlich berichten läßt, zeichnet sich Katte durch »Standhaftigkeit«, »Unerschrockenheit« und auch »freimütige Herzhaftigkeit« aus;[32] in dieser Haltung verharrt er von seiner Verhaftung bis zum letzten Augenblick auf dem Schafott.

Aber Fontane ist weit davon entfernt, Katte einseitig idealisieren zu wollen. So nimmt er in der Darstellung von Kattes Aussehen und Charakter die ziemlich negativen Beschreibungen des Freiherrn von Pöllnitz und der Prinzessin Wilhelmine auf.[33] Diese beiden betonen Kattes Eitelkeit und werfen Katte vor, den Kronprinzen zu dem Fluchtversuch angeregt zu haben.[34] Fontanes Ansicht nach war Katte nicht der unschuldige Held, sondern er trug am betreffenden Geschehen selbst die Schuld und mußte diese

bezahlen, obwohl sein Beistand zu Friedrichs Fluchtversuch seinen Ursprung in freundschaftlicher Treue hatte. Hiermit erkennt Fontane trotz Kattes dem Hochverrat entsprechender Tat sein »chevalereskes«, »loyales« Verhalten an.[35]

2.3. Das Urteil des Kriegsgerichts und der Spruch des Königs

Den Wert der *Katte-Tragödie* als historische Untersuchung können wir in der Beschreibung des Kriegsgerichts am deutlichsten erkennen. In den vorangehenden historischen Untersuchungen waren das Kriegsgericht und dessen Urteil wegen der Unzugänglichkeit der Prozeßakten die schwächste Stelle gewesen. Auch die meisten Katte-Dramen oder -Romane, die vor Fontanes *Katte-Tragödie* verfaßt wurden, erwähnen das Kriegsgericht überhaupt nicht oder stellen die historischen Fakten nicht dar.[36] Man hielt sich an die Memoiren der Prinzessin Wilhelmine und des Freiherrn von Pöllnitz, die erzählen, daß das Kriegsgericht den Kronprinzen und Katte zum Tode verurteilt habe.[37] Danach wurde die falsche Angabe über Katte korrigiert, doch was Friedrich betrifft, glaubte man lange, daß er durch das Kriegsgericht zum Tode verurteilt wurde, wie Preuß in seiner bekannten Biographie *Friedrich der Große* schreibt.[38] Erst Danneils Veröffentlichung der *Vollständigen Protokolle des Köpenicker Kriegsgerichts* (1861) ermöglichte einen Einblick in die Einzelheiten des Kriegsgerichts. Aufgrund dieser Publikation Danneils versucht Fontane in seiner *Katte-Tragödie,* das Verfahren historisch korrekt nachzuzeichnen. Auch Ranke und Droysen haben ihren Arbeiten Danneils Edition der Prozeßakten zugrunde gelegt.[39] Später berichtet Koser in seiner Monographie *Friedrich der Große als Kronprinz* (1886) auf der Grundlage präziser Quellenforschung über das ganze Ereignis einschließlich des Kriegsgerichts. Schließlich hat C. Hinrichs in seiner Aktensammlung *Der Kronprinzenprozeß* (1936) zum erstenmal einen wesentlichen Teil der Akten des gesamten Katte-Verfahrens veröffentlicht.

Das auf lebenslängliche Festungshaft lautende Urteil des Kriegsgerichts über Katte hatte der König mit dem folgenden Befehl zurückgewiesen: »Sie sollen Recht sprechen.«[40] Aber das Gericht blieb bei seinem Urteil, darauf erfolgte jene Kabinettsordre vom 1. November, die Katte zum Tode durch das Schwert verurteilt und die Fontane in der *Katte-Tragödie* großenteils zitiert.[41] Diesbezüglich muß man hier auch von der juristischen Seite her genauer kommentieren: »Es wäre völlig unzutreffend, das Verhalten Friedrich Wilhelms I. als Eingriff in die Rechtspflege, als königlichen Machtspruch oder gar als Willkürakt zu qualifizieren. Das Strafurteil des Königs ist Rechtsspruch (...) Daher mag die Ordre Friedrich Wilhelms I. (...) unüb-

lich gewesen sein, unzulässig war sie aber nicht (...) Das Verhalten Friedrich Wilhelms I. wirft keine rechtlichen Probleme auf.«[42] Das Todesurteil des Königs analysiert Koser unter folgenden drei Aspekten:[43] Erstens war die häufige Desertion besonders der Ausländer für die damalige preußische Armee ein ernstes Problem. Daher plädierte der König auf drakonische Strafen für Deserteure.[44] Zweitens setzte sich Katte zur Ausführung von Friedrichs Fluchtplan heimlich mit den ausländischen Gesandten in Verbindung, was als Hochverrat gelten konnte. Die Aufnahme des Kronprinzen in England hätte gravierende politische Verwicklungen zur Folge gehabt. Genau diesen Punkt betont auch Fontane in einer Fußnote.[45] Schließlich war Katte ein Offizier des dem König direkt unterstellten Regiments Gensdarmes und dadurch zu besonderer Treue dem Monarchen gegenüber verpflichtet. Der König mußte »Exempel und Warnung«[46] statuieren, um die durch den Fluchtversuch des Kronprinzen verletzte Treuepflicht der Armee wiederherzustellen und die festgefügte staatliche Ordnung und Disziplin in Preußen zu begründen.

Aus Fontanes Sicht ließ Kattes Tat den König seinen Spruch »mit allem Fug und Recht« aussprechen.[47] Kattes Hinrichtung sei nicht Willkür, sondern Gesetz, nicht Grausamkeit, sondern Gerechtigkeit gewesen. Katte sei an seiner Hinrichtung selbst schuld gewesen, weil er »durch alle Stadien des Hoch- und Landesverrates ging«.[48] Im Schlußurteil des Kriegsgerichts weist jedoch der Vorsitzende ausdrücklich auf den Unterschied zwischen der Ausführung der Tat und den dazu getroffenen Vorkehrungen hin.[49] Kattes Desertion blieb Plan und wurde nicht ausgeführt. Andererseits konnte der Hauptschuldige, der Kronprinz, der Katte zur Flucht überredete[50] und die Desertion in Wirklichkeit versuchte, im Prozeß nicht bestraft werden.[51] Unter Berücksichtigung dieser großen Widersprüche, über die Fontane sich nicht unmittelbar äußert, wird man das Todesurteil gegen Katte lediglich im Kontext der absoluten Monarchie rechtfertigen können.

Im Hinblick auf die harte Maßnahme des Hohenzollernschen Monarchen scheint der Vergleich mit Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* aufschlußreich. Fontane kritisiert »die willkürliche Behandlung des Historischen« in diesem Drama: »(...) kein Kurfürst von Brandenburg (...) sagt, wenn das Kriegsgericht gesprochen hat: ›Er mag selber entscheiden; glaubt er, daß ihm Unrecht geschehen sei, so ist er frei.‹ Diese Art von Gemütlichkeit (...) in Militär- und Disziplinfragen, ist durchaus unhistorisch, unbrandenburgisch und gibt ein ganz falsches Bild von Zeit, Land und Menschen.«[52] Auf die hier erwähnte Hohenzollernsche Militär- und Disziplinfrage bietet der Katte-Fall eine entscheidende und eindeutige Antwort.

2.4. Fontanes Einstellung zum Katte-Fall

Am Ende der *Katte-Tragödie,* unter dem Titel *Das Recht und das Schwert,* kommt Fontanes Einstellung zum Katte-Fall zusammengefaßt zum Ausdruck. Hier unterzieht der Autor den betreffenden Fall auch »als Rechtsfall«[53] einer genauen Analyse und stellt doch schon am Anfang das Resümee seiner Einstellung deutlich dar: er will im Katte-Fall nicht »einen Fleck auf dem blanken Schilde der Hohenzollern«, sondern »einen Schmuck, einen Edelstein« erkennen, auch wenn es »ein Blutkarneol« sei.[54]

Fontane versucht den Katte-Fall vor allem aus der »damaligen Zeit« heraus[55] einzuschätzen. Er macht zuerst darauf aufmerksam, »daß die tiefgehende, ganz unzweifelhaft vorhandene Bewegung der Gemüter nicht dem Katte-Fall, sondern dem begleitenden Kronprinzen-Falle gilt.«[56] Dies kann man sowohl aus den zeitgenössischen Memoiren als auch aus der älteren Geschichtsschreibung in der Tat herauslesen. Aber wie bereits erwähnt, wurde der Kronprinz, diesen falschen Beschreibungen nach, durch das Kriegsgericht zum Tode verurteilt. Denn dort wird eindrücklich geschildert, daß das Todesurteil gegen den Kronprinzen nicht nur Preußen, sondern ganz Europa erschüttert habe;[57] infolgedessen wird Kattes Schicksal keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt. Schließlich kam Fontane zu folgender anfechtbaren Ansicht: »(...) Hof, Adel, Armee fanden eben alles, was geschah, zwar streng, sehr streng vielleicht, aber schließlich doch nur in der Ordnung. Jedenfalls statthaft, zulässig. Ja die Familie selbst (...) scheint den auf Tod lautenden Machtspruch des Königs in seinem Rechte keinen Augenblick angezweifelt zu haben.«[58] Als Beleg dafür weist Fontane in einer Fußnote darauf hin, daß es in den Separatvoten des Kriegsgerichts neun Stimmen (die Majore, die Oberstleutnants und die Obersten) für den Tod und sieben Stimmen (die Kapitäne und die Generalmajore, dazu der Vorsitzende selbst) für lebenslängliche Festungshaft gegeben habe. Daraus zieht Fontane voreilig den folgenden Schluß, der bei seiner Beurteilung Friedrich Wilhelms I. eine entscheidende Rolle spielt: »Der König, als er das Urteil schärfte, stieß also nur das Schlußurteil um, das unter dem hohen moralischen Ansehen der mildesten und vornehmsten (...) sich gebildet hatte, und griff auf die vorher dagewesene Majorität der Einzelstimmen zurück.«[59] Aber Fontane legt hier das letzte Votum des Kriegsgerichts einseitig aus. Dieses Votum wurde durch insgesamt sechs Stimmen der fünf Ranggruppen und des Vorsitzenden entschieden und gelangte bezüglich der Beurteilung Kattes zur Gleichheit der Stimmen, nämlich drei für den Tod und drei dagegen; bei Stimmengleichheit hatte nach den Kriegsrechten das mildere Votum, nämlich Festungshaft, als Gesamtwille zu gelten.[60] Das

Schlußurteil des Kriegsgerichts war ein abgewogenes und überlegtes Urteil, das den richterlichen Eid erfüllte und gleichzeitig dem menschlichen Gewissen folgte.[61] Hinzu kommt, daß Fontane hier der Tatsache keine Beachtung schenkt, daß alle drei Stimmen für den Tod von Gnadengesuchen begleitet waren.[62] Wenn man weiterhin berücksichtigt, daß damals wegen des königlichen Begnadigungsrechts viele Todesurteile nicht vollstreckt wurden,[63] konnte man nicht so einfach behaupten, daß das Kriegsgericht großenteils die Todesstrafe für Katte unterstützte, wie es Fontane tut. Wie in den Gnadengesuchen deutlich zum Ausdruck kommt, widersetzte man sich der Todesstrafe auch aus der Besorgnis heraus, welche Qual der Tod des Freundes dem Kronprinzen verursachen würde. Außerdem nimmt Fontane in diesem Zusammenhang keine Rücksicht auf die Opposition am Hof und den widerspenstigen Adel auf dem Land, zu dem auch die Kattes gehörten. Von Frondeurs wird man in Kattes Zeit wohl kaum schon sprechen können.[64] Wenn der König jedoch sein Leben durch die Oppositionspartei am Hof gefährdet sah, als der Fluchtversuch des Kronprinzen entdeckt wurde, dann mußte sein Spruch als Abschreckungsmittel für diese Adligen dienen. Sein Ziel bestand auch darin, seine Souveränität gegen die Junker zu stabilisieren.[65] Trotzdem konnte nach Fontanes Ansicht niemand, einschließlich der Familie Kattes, einen berechtigten Einwand gegen das Recht des Königs als des obersten Landes- und Gerichtsherrn erheben, und aus den zeitgenössischen preußischen Berichten geht nicht hervor, daß öffentlich Widerspruch gegen das Handeln des Königs erhoben worden wäre. Aber die damalige Zeit akzeptierte die Hinrichtung Kattes sicher nicht so einheitlich, wie Fontane dachte. So berichtete der englische Gesandte Guy Dickens am 7. November: »Ich muß Ihnen anzeigen daß das Entsetzen und die Indignation, welche hier die Einwohner aus allen Ständen zeigen, über dies willkürlich vom Könige selbst gegen Katt ausgesprochene Todesurtheil, sowie über die Grausamkeit des Befehls ihn vor den Augen des Prinzen hinzurichten, gar nicht ausgedrückt werden kann. Und obgleich der König öffentlich hat bekannt machen lassen, daß Niemand sich unterstehen solle über seine Handlungen Glossen zu machen bei Strafe daß ihm die Zunge ausgeschnitten werde, höre ich doch täglich über diesen Gegenstand solche Dinge daß ich nicht wage sie einem Briefe anzuvertrauen.«[66]

Fontane nimmt jedoch eine andere,der Zeit Kattes vermeintlich gerecht werdende Haltung ein, wenn er anschließend aus seiner eigenen Zeit heraus urteilt, wie schon erwähnt, daß Katte »nicht das Opfer einer Willkür oder Laune, sondern einer schweren selbsteigenen Schuld« war.[67] Er hat, wie dargelegt, bei seiner Analyse auf die ›formale‹ Gerechtigkeit des Königs so

großen Wert gelegt, daß er die ›informalen‹ Widersprüche von Kattes Todesurteil übersehen hat oder übersehen wollte. Seine umstrittene Auslegung muß natürlich innerhalb der Grenzen der damaligen historischen Forschungslage begriffen werden. Dennoch hätte er hier sicherlich nicht so ohne Zögern Katte selbst die Verantwortung für seine Hinrichtung zusprechen können, wenn er all diese Widersprüche berücksichtigt hätte.

Während Fontane aber einerseits den königlichen Spruch rechtfertigt, bezeichnet er das Geschehen doch andererseits als »Schreckensschauspiel«[68] und zeigt aus der Sicht seiner Zeit einen Widerwillen dagegen, daß Friedrich Wilhelm I. die Rolle des Königs mit der des Richters vertauschte: »Er läßt das Recht über die Gnade gehen. Und das soll nicht sein.«[69] Daher bedient sich Fontane in seiner *Katte-Tragödie* auch stets des Wortes »Machtspruch«. Doch hier ist keine gänzliche Ablehnung gemeint; der Kritik folgt gleich die Versöhnung. Darauf deutet auch Anselm Hahn hin: »Aber es versöhnt ihn [sc. Fontane], daß Friedrich Wilhelm dies im eigenen Herzen empfunden hat wie die Schlußworte jener Kabinettsordre vom 1. November 1730 erwiesen. Und mit Fontane möchten wir diese früher angeführten Sätze ›ein großartiges Wort‹ nennen, das wir nie gelesen haben, ›ohne davon im Innersten erschüttert zu werden‹.«[70] Das war ein scharfes, zuletzt durch das Schwert besiegeltes Recht, so zusammenfassend Fontane. Aber was zur Entscheidung des Königs für das Todesurteil führte und in dem »großartigen Wort«, das im *Wust*-Kapitel nur »jene berühmt gwordenen Worte« genannt wird[72], zum Ausdruck kommt, war im Kontext der *Katte-Tragödie* eben »sein unnachsichtiges Gerechtigkeitsstreben und die Idee der Staatsräson«,[72] und Fontane sieht in der *Katte-Tragödie* seine vorrangige Aufgabe als vaterländischer Dichter darin, die Maßnahme Friedrich Wilhelms I. im Rahmen der Fundamentierung des preußischen Staates zu würdigen. Mit einer rhetorischen Frage: »wer will nach dem noch von Biegung des Rechtes sprechen!«[73] beendet der Autor seine Auseinandersetzung mit dem Katte-Fall.

3. Weitere Perspektiven

3.1. *Die Katte-Tragödie* und *Vor dem Sturm*

Im folgenden muß noch ein Blick auf die Beziehung der *Katte-Tragödie* zu dem historischen Roman *Vor dem Sturm* gerichtet werden. Daß *Vor dem Sturm* im Hinblick auf die Geschichte, die Landschaft und die Persönlichkeit eng mit dem Band *Oderland* der *Wanderungen,* zu dem die *Katte-Tragö-*

die gehört, verbunden ist, ist schon hinreichend untersucht worden.[74] Auch chronologisch gesehen fällt der Werdegang der *Katte-Tragödie* fast mit dem sich über 20 Jahre erstreckenden Entstehungsprozeß des Romans *Vor dem Sturm* zusammen, und die beiden Werke haben sich während dieser Zeit entsprechend der Entwicklung des Autors gewandelt. Man kann den Ursprung dieses historischen Romans im *Schill-* und *Wolsey*-Plan vom Jahr 1854 erkennen, der im Briefwechsel zwischen Fontane und Storm erwähnt wurde. Im Winter 1863/64 wurden dann die ersten Kapitel des Romans geschrieben, der den Titel *Lewin von Vitzewitz* tragen sollte. Dies fällt wie das alte *Küstrin*-Kapitel in die Kreuzzeitungszeit Fontanes. Die intensive Arbeit begann 1876, 1878 war der Roman vollendet. Im darauffolgenden Jahr, 1879, schrieb Fontane seine *Katte-Tragödie* völlig um und beschäftigte sich gleichzeitig mit der Novelle *Schach von Wuthenow,* die sich kritisch mit der preußischen Geschichte auseinandersetzt.

Fontane behandelt in *Vor dem Sturm* die Zeit der Befreiungskriege, die im Vergleich zum frühen Absolutismus Friedrich Wilhelms I. durch den »Glauben an die höhere Macht des Geistigen, des Wissens und der Freiheit« charakterisiert ist.[75] Sowohl der *Katte-Tragödie* als auch *Vor dem Sturm* liegt ein Loyalitätskonflikt zwischen dem König und einem Angehörigen des märkischen Adels zugrunde, hier zwischen Friedrich Wilhelm III. und Vitzewitz, dort zwischen Friedrich Wilhelm I. und Katte. »In einem königlichen Lande« hatte der »Wille Seiner Majestät«, der in der Hinrichtung Kattes auf schockierende Weise anschaulich zutage trat, stets absolute Bedeutung,[76] jetzt hat er aber keinen Gehalt mehr. Berndt von Vitzewitz will nicht davor zurückweichen und sagt zu seinem Kameraden Bamme: »Wir stehen ein für das Land; Gott ist mein Zeuge, auch für den König. Aber wenn wir die Waffen wider seinen Willen nehmen, so kann es uns auf Hochverrat gedeutet werden. Ich bin mir dessen bewußt, und ich spreche es aus.[77] Aber in dieser Zeit, wo Preußen durch Napoleon der Gefahr der Vernichtung ausgesetzt war, schien dem Landesverrat nicht die Volksbewaffnung ohne König, sondern die »Politik des Abwartens« zu entsprechen; der König war unentschlossen und mißtrauisch gegen das Volk.[78] Fontanes Absicht besteht hier trotzdem nicht darin, Berndt den Widerstreit gegen den König bis zur letzten Konsequenz führen zu lassen. Indem er den königlichen Aufruf zur Volksbewaffnung gegenüber dem historischen Ablauf nach vorne verschiebt, macht er den Konflikt zwischen dem König und Berndt »aufhebbar«.[79] Berndt gehört zum guten und treuen Volk, »das nichts anderes begehrt als die Gewährung, für seinen König sterben zu dürfen«.[80] Das Treue-Motiv spielt in beiden Texten eine zentrale Rolle. Katte

wollte dem Kronprinzen die menschliche Treue halten, dadurch brach er den militärischen Treueid dem König gegenüber und wurde wegen Hochverrats hingerichtet. Auch in *Vor dem Sturm* muß Berndt eine Wahl zwischen der »beschworenen Treue« dem König gegenüber und der »natürlichen Treue« für das Vaterland treffen und entscheidet sich für letzteres.[81]

3.2. Zum Schluß: Fontane und das Preußentum

Wie er in der *Katte-Tragödie* dem 6. November 1730 größere Bedeutung als dem Tag der Schlacht bei Fehrbellin beimißt, wählt Fontane als Schauplatz seines ersten Romans nicht die Befreiungskriege selbst, die mit dem Sieg Preußens und seiner Verbündeten über Napoleon endeten, sondern ein verlorenes Gefecht im Vorfeld der Befreiungskriege. Beide Daten, zum einen der 6. November 1730 und zum anderen der Winter 1812/13, bedeuten für den Autor den ideellen Wendepunkt zum Aufschwung in der preußischen Geschichte. Fontane wollte in *Vor dem Sturm* »das Eintreten einer großen Idee, eines großen Moments in an und für sich sehr einfache Lebenskreise« zum Ausdruck bringen.[82] Analog dazu kann man mit vollem Recht sagen, daß seine Absicht in der *Katte-Tragödie* darin bestand, »das Eintreten einer großen Idee« in den preußischen Staat darzustellen. Wie bereits erwähnt, sieht Fontane in der Hinrichtung Kattes die Einführung und gleichzeitige Festigung der preußischen Staatsraison durch einen absolutistischen Monarchen. Anders gesagt, in der *Katte-Tragödie* wird eine »große Idee« in ihrer staatlichen Dimension geschildert und erörtert. Aber in *Vor dem Sturm* versucht Fontane diese große Idee, die man hier »Preußentum« nennen kann, auf die gesamte Gesellschaft auszudehnen. In *Vor dem Sturm* opfert sich für den Wiederaufstieg des Vaterlandes nicht mehr nur der Adlige, sondern auch der Bürger. Der Theologiekandidat Hansen-Grell stirbt beim Gefecht in Frankfurt »wie ein Held mit dem Säbel in der Hand«, der Konrektor Othegraven wird nach dem gescheiterten Überfall von einem französischen Kriegsgericht zum Tode durch Erschießen verurteilt, und sein Tod könnte, so der Husarengeneral Bamme, »einen alten Soldaten beschämen«.[83] Die kommende neue Zeit werde nicht allein vom Adel, sondern auch vom Bürgertum getragen, so befand Fontane. Aber er läßt die Bürger nicht als Vertreter des politischen Liberalismus auftreten, sondern als Bundesgenossen des Adels. Die »Profile« und die »Gesinnung«, so Berndt von Vitzewitz, sind »das Beste, was des Adel hat«[84] und gleichzeitig »das Bewahrenswerte aus dem alten Preußentum«,[85] dessen charakteristischste Seite Friedrich Wilhelm I. repräsentierte.[86] Dieses »gesinnungs- und charaktervolle Preußentum«,[87] das sich in den märkischen Adligen verkörpert und das

den Autor in gewisser Weise bis zum Ende seines Lebens anzog, wird in *Vor dem Sturm* auch den bürgerlichen Eliten zuteil. Niemand verstand meines Erachtens den die Zeiten überdauernden Wert des »ideellen, sittlichen Altpreußentums«[88] historisch besser zu würdigen und literarisch zu gestalten als Fontane.

Anmerkungen

1. *Die Katte-Tragödie. Wanderungen durch die Mark Brandenburg.* 2. *Bd. Das Oderland.* In: THEODOR FONTANE: *Werke, Schriften und Briefe.* Hrsg. von WALTER KEITEL und HELMUTH NÜRNBERGER. München (Hanser) 1962ff, Abt. II, Bd. 1, S. 831-870. (Im folgenden wird zitiert: HFA, Abteilungs-, Band- und Seitenzahl.)
2. Schlußwort zum Band *Spreeland.* HFA II/2, S. 870.
3. Zu den ältesten Versuchen, die Vorgänge des Jahres 1730 dramatisch zu gestalten vgl. HEINRICH STÜMCKE: *Kronprinz Fritz und Katte auf der Bühne.* In: *Mitteilung des Vereins für die Geschichte Berlins.* 32. u. 33. Jg. Berlin 1915-16. Die vorliegende Untersuchung wird die Bearbeitungen von J. G. SCHLUMBERGERS Drama *Lieutenant von Katte oder des Kronprinzen Flucht* (1834) bis *Friedrich und Katte* (1942) von W. MAY berücksichtigen. Unter diesen Werken sind hier *Katte* (1914) von H. BURTE und *Kattes letzte Stunden* (1925) von P. SCHULZE-BERGHOF zu nennen, in denen die Autoren der Person Katte ausführlich Beachtung schenken. *Der Vater* (1937) von J. KLEPPER beschreibt zutreffend den inneren Konflikt des Königs angesichts der Verurteilung Friedrichs und Kattes.
4. *Küstrin. Wanderungen durch die Mark Brandenburg.* 1.Bd. Berlin 1862, S. 328-338.
5. Ebd., S. 331.
6. Ebd., S. 334.
7. Ebd.
8. THEODOR HOFFBAUER: *Wo ist H. H. v. Katte in Küstrin hingerichtet worden? Hat Kronprinz Friedrich der Hinrichtung wirklich zugesehen?* Küstrin 1867, S. 12. HOFFBAUER geht in seiner weiteren Untersuchung *Die Kattetragödie in Küstrin und ihre Stätte* (Posen 1905) der Frage, ob der Kronprinz die Hinrichtung seines Freundes wirklich mit angesehen habe, noch eingehender auf den Grund und stellt fest, daß die Hinrichtung aus dem Fenster von Friedrichs Arrestzimmer wegen einer den Blick behindernden Mauer unmöglich gesehen werden konnte. Solche Hinweise waren damals auch aus einigen anderen historischen Materialien herauszulesen, wenn auch deutliche Beweise fehlten. Daß Fontane in der *Katte-Tragödie* auf diese nicht einging, legt den Schluß nahe, daß der poetische Bedarf die Auffassung des Faktischen bestimmte. Vgl. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1. S. 863.
9. Brief vom 18. 8. 1879 an Wilhelm Hertz. HFA IV/3, S. 40.
10. Vgl. *Vor dem Sturm.* HFA I/3, S. 661ff. Auch im *Stechlin* erwähnt Fontane kurz die Hinrichtung in Küstrin und daß Katte zur Enthauptung am Fenster ›vorübergeführt‹ wurde, an dem Friedrich stand. Vgl. *Der Stechlin.* HFA I/5, S. 275.
11. HFA IV/3, S. 7.
12. Als Beispiel für Katte als unschuldiges Opfer vgl. u.a. PAUL ERNST: *Preußengeist.* Berlin 1915.
13. HANS-HEINRICH REUTER: *Theodor Fontane.* 2 Bde. 2. Aufl. Berlin 1995, Bd. 1, S. 358.

14. GERHARD FRIEDRICH: *Fontanes preußische Welt.* Herford 1988, S. 72.
15. *Wust. Das Geburtsdorf des Hans Hermann v. Katte.* In: *Vossische Zeitung* vom 2. und 9. 4. 1871. Sonntagsbeilagen Nr. 14 (S. 53-55) und 15 (S. 57-59). Der Schlußteil wurde vorabgedruckt unter dem Titel: *Die v. Katte'sche Familiengruft in Wust bei Jerichow.* In: *Der Bär*, 2. Jg, Nr. 19, vom 1. 10. 1876, S. 180-182.
16. Vgl. Brief vom 16. 8. 1867 an Emilie Fontane. HFA IV/2, S. 186.
17. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 863.
18. Was diesen Brief betrifft, gab es zwei etwas voneinander abweichende Texte, weil Kattes lediglich vorgeschriebener Brief noch einmal von jemand anderem ins Reine geschrieben worden war. Fontane vermutete in seinem Schreiben vom 29. 3. 1871 an Leopold von Ledebur folgendes: »Im ›kleinen Preuß‹ find ich die Notiz: ›Katte schrieb den Brief am 2. 11. Auf der Gensdarmen=Wache.‹ (...) Der mir vorliegende Brief (...) soll aber, laut einer aufschriftlichen Notiz, unterwegs zwischen Berlin und Küstrin, wahrscheinlich am 4. November, geschrieben sein. Danach müßten zwei Briefe Katte's an seinen Vater existieren.« Fontane bekam von Ledebur leider keine erklärende Antwort. Kurz danach, im Vorabdruck des *Wust*-Kapitels, zitiert Fontane den betreffenden Brief und kommentiert: » (...) am 4. Abends schrieb er /sc. Katte/, wahrscheinlich in Mittenwalde, folgenden Brief an seinen Vater.« Seine Recherchen für die *Katte-Tragödie* führten ihn schließlich zum richtigen Datum, dem 3. 11. Vgl. HUBERTUS FISCHER: *Potsdamer Geschichts-Dilettirungen.* In: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte.* Bd. 47, Berlin 1996, S. 105-130, hier S. 129.
19. *Wust.* in: *Vossische Zeitung* vom 2.4.1871. S.54 und HFA II/2, S. 366f.
20. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 831.
21. *Der Stechlin.* HFA I/5, S. 272. Vgl. KENNETH ATTWOOD: *Fontane und das Preußentum.* Berlin 1970, S. 163f.
22. ANSELM HAHN: *Fontanes »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« und ihre Bedeutung für das Romanwerk des Dichters.* Breslau 1935, S. 24.
23. Brief vom 23. 1. 1879 an Friedrich Wilhelm Holtze. HFA IV/3, S. 9.
24. Während Fontane auf Keiths Geständnis nur sehr kurz in einer Fußnote (S. 834) eingegangen ist, schildert May in seinem Werk die Szene in der Mannheimer Kirche sehr eindrucksvoll, in welcher der Page Keith aus seiner Gewissensnot heraus gesteht, daß er dem Kronprinzen bei dessen Fluchtversuch habe helfen wollen. Vgl. WERNER MAY: *Friedrich und Katte. Aus der Kronprinzenzeit des Großen Königs.* Stuttgart 1942, S. 26.
25. Vgl. REINHOLD KOSER: *Geschichte Friedrichs des Großen.* 4 Bde. Stuttgart und Berlin 1914-1925, Bd. 1, 6 u. 7. Aufl., S. 42.
26. Preuß und Förster schreiben ebenso wie Fontane, daß Friedrichs Brief an Katte aus Versehen in die Hände des Königs gefallen sei. Vgl. JOHANN DAVID ERDMANN PREUB: *Friedrich der Große. Eine Lebensgeschichte.* 4 Bde. Berlin 1832-1834, Bd. 1, S. 40. FRIEDRICH FÖRSTER: *Friedrich Wilhelm I. König von Preußen.* 3 Bde. Potsdam 1834-1835, Bd. 1, S. 366f.
27. Fontane irrt sich schon in der Fragestellung, wenn er versucht zu ergründen, ob der Brief des Kronprinzen an Katte oder dessen Brief an den Kronprinzen in die Hände des Königs geriet und den Fluchtplan enthüllte. Erstens hat der Brief des Kronprinzen Katte sicher erreicht. Zweitens hat der Vetter Kattes, Rittmeister v. Katte, der das Schreiben Kattes überbringen sollte, den Brief verschlossen dem Kronprinzen überreicht, doch den Inhalt des Briefes vermutend, hat er nicht dem König, sondern

seinen Freund, den Oberleutnant v. Rochow, per Brief gewarnt und aufgefordert, den Kronprinzen stets im Auge zu behalten. Vgl. KOSER: a.a.O., S. 39f.

28. In den Katte-Dramen und -Romanen wird Katte von unterschiedlichen Personen gewarnt, doch trotz solcher Warnung vor seiner drohenden Verhaftung will er meistens in Berlin bleiben, um die Schuld für den Fluchtversuch des Kronprinzen auf sich zu nehmen und damit den Kronprinzen zu retten. Der historische Katte dagegen behauptete bei seinem Verhör, von niemandem, erst recht nicht von der Prinzessin Wilhelmine, gewarnt worden zu sein und geglaubt zu haben, daß der Kronprinz seinen Fluchtplan aufgegeben hätte. Vgl. CARL HINRICHS: *Der Kronprinzenprozeß. Friedrich und Katte.* Hamburg 1936, S. 53. KOSER: a.a.O., S. 45.
29. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 837.
30. Ebd., S. 843.
31. Hier veröffentlicht Fontane Kattes Gnadengesuch an den König. Nach dem 1914 in den *Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins* erschienenen Berichten des Braunschweiger Gesandten soll der König jedoch diesen Brief Kattes erst zwei Tage nach dessen Hinrichtung erbrochen und gelesen haben. Und er soll gesagt haben, daß er Katte das Leben geschenkt haben würde, wenn er diesen Brief gleich nach Empfang gelesen hätte.
32. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 851. Auch Putlitz läßt in seinem Werk den alten General von Lepel sagen » (...) Katt ist gestorben wie ein Mann, wie es einem preußischen Offizier geziemt. Hinter ihm lag Eitelkeit, Ehrgeiz und Leichtsinn. Um seiner letzten Tage willen müssen wir ihn lieben und bewundern. Katt hat bewiesen, daß man auch auf dem Schaffot als Held sterben kann.« GUSTAV ZU PUTLITZ: *Kronprinz Friedrich und Hans Hermann von Katt.* 1730. In: *Brandenburgische Geschichte.* Stuttgart 1862, S. 137- 208, hier S. 206f.
33. Vgl. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 859ff.
34. Wegen dieses Vorwurfs war Katte in den älteren Dichtungen meistens als böser Verführer geschildert worden. Wenn man jedoch Kattes eigenen Aussagen beim Verhör glaubt, so wollte er den Kronprinzen vom Fluchtversuch abhalten. Vgl. HINRICHS: a.a.O., S. 39ff.
35. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 868.
36. In Schlumbergers Drama wurde das Kriegsgericht nicht erwähnt. Auch Putlitz schreibt in seinem Werk nichts darüber. In *Friedrich des Großen Jugendjahre* (1840) von TH. POSTHUMUS, *Das Jugendleben Friedrichs des Großen* (Bd. 1. *Katte*) (1840) von A. LEWALD und *Der Sohn des Fürsten* (1842) von J. MOSEN verurteilt das Kriegsgericht Friedrich zum Tode. *Der Gefangene von Küstrin* (1865) von K. v. BOLANDEN beginnt schon mit der Szene der Hinrichtung Kattes. *Prinz Friedrich* (1847) von H. LAUBE und *Wilhelm von Katt* (1854) von A. JORDAN dagegen schildern das Urteil des Kriegsgerichts und den darauffolgenden königlichen Spruch den realen Gegebenheiten entsprechend.
37. Vgl. FRIEDERIKE SOPHIE WILHELMINE: *Wilhelmine von Bayreuth. Eine preußische Königstochter.* Frankfurt 1990, S. 228. CARL LUDWIG FREIHERR VON PÖLLNITZ: *Memoiren zur Lebens- und Regierungsgeschichte der vier letzten Regenten des Preußischen Staats mit einem berichtigenden Anhange.* Berlin 1791, S. 371.
38. PREUß: a.a.O., S. 47f. Das ist die erste wissenschaftlich fundierte Monographie über Friedrich II. Später, in *Friedrichs des Großen Jugend und Thronbesteigung* (Berlin 1840), begreift Preuß zumindest in großen Zügen das Urteil des Kriegsgerichts rich-

tig. Auch Förster schreibt in seiner Arbeit *Friedrich Wilhelm I. König von Preußen*, daß das Kriegsgericht den Kronprinzen zum Tode verurteilt habe. Vgl. FÖRSTER: a.a.O., S. 373.

39. Ranke versucht aus dem Geschehen jede politische Absicht auszuschließen und nur den Konflikt zwischen einem Vater und einem Sohn zu sehen. Vgl. LEOPOLD VON RANKE: *Zwölf Bücher Preussischer Geschichte.* 3 Bde. München 1930, Bes. Bd. 2, S. 136. Droysen dagegen behandelt in der Lebensgeschichte Friedrich Wilhelms I. kursorisch den Fluchtversuch Friedrichs und deutet darauf hin, daß Friedrichs Fluchtversuch »mehr als ein bloßes Familienereignis« war, daß die »englische Intrigue am preußischen Hofe« Hochverrat bedeutete. JOHANN GUSTAV DROYSEN: *Friedrich Wilhelm I. König von Preußen.* 2 Bde. (*Geschichte der Preußischen Politik.* 4. Teil, 3. Abt.) Leipzig 1869, Bd. 2, S. 109.
40. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 841.
41. Vgl. ebd., S. 842f.
42. DETLEF MERTEN: *Der Katte-Prozeß.* Berlin 1980, S. 41f.
43. Vgl. KOSER: a.a.O., S. 54f.
44. Vgl. MERTEN: a.a.O., S. 27.
45. Vgl. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 869.
46. Friedrich Wilhelm I. antwortete wie folgt auf das Gnadengesuch von Kattes Großvater, Generalfeldmarschall von Wartensleben: »Indeß wisset Ihr wohl, was auf solches Verbrechen gehört, weswegen mich nicht weiter darüber explicire, als daß es besser, daß ein Schuldiger nach der Gerechtigkeit sterbe, als daß die Welt oder das Reich zu Grunde gehe. (...) So hätte er wohl verdienet, daß er mit glühenden Zangen gerissen würde, doch habe ich (...) die Strafe soweit gemindert, daß ihm zum Exempel und Warnung anderer der Kopf abgeschlagen werden soll.« HINRICHS: a.a.O., S. 142f.
47. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 869.
48. Ebd., S. 868.
49. Vgl. ebd., S. 841 und auch HINRICHS: a.a.O., S. 130.
50. Friedrich sagte später dem König, daß er Katte zur Flucht verführt habe. Vgl. KOSER: a.a.O., S. 73.
51. Vgl. MERTEN: a.a.O., S. 36ff.
52. *Heinrich von Kleist. Dramen und Novellen.* In: *Sämtliche Werke.* Hrsg. von EDGAR GROß, KURT SCHREINERT, RAINER BACHMANN, CHARLOTTE JOLLES, JUTTA NEUENDORFF-FÜRSTENAU, PETER BRAMBÖCK. München (Nymphenburger) 1959ff, Bd. 21, Teil 2, S. 133f. Bonn läßt in seinem Drama Katte genauso wie den Prinzen bei Kleist »freiwillig« den Tod oder das Leben wählen. FERDINAND BONN: *Der junge Fritz.* Wien o.J., S. 82ff.
53. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 866.
54. Ebd.
55. Ebd., S. 867.
56. Ebd.
57. Den zeitgenössischen Memoiren nach hätten die Fürsprachen der ausländischen Höfe eine Wirkung auf den König ausgeübt, den Untersuchungen von Preuß und Förster zufolge hätten die ergrauten Kriegshelden dem König davon abgeraten, den Thronfolger zu opfern.
58. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 867f.

59. Ebd.
60. Vgl. KOSER: a.a.O., S. 52.
61. Vgl. ebd. und auch ERNST LAVISSE: *Die Jugend Friedrichs des Großen.* Berlin 1919, S. 158.
62. Vgl. HINRICHS: a.a.O., S. 117ff.
63. Vgl. MERTEN: a.a.O., S. 42.
64. Vgl. REINHOLD BRODE: *Friedrich der Große und der Conflikt mit seinem Vater.* Leipzig 1904, S. 198f.
65. Vgl. KOSER: a.a.O., S. 55.
66. FRIEDRICH V. RAUMER: *Beiträge zur neuen Geschichte aus dem britischen Museum und Reichsarchive.* 3 Teile. Leipzig 1836-1839, Teil 3, S. 545.
67. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 868. Im Gegenteil dazu macht Putlitz dem königlichen Spruch die Ungerechtigkeit zum Vorwurf: »Dieser Act der Willkür bleibt ein Flecken auf dem Charakter des sonst nach vielen Richtungen der Anerkennung so würdigen Monarchen und Katte's Tod ein blutiges Blatt in der Geschichte Preußens.« PUTLITZ: *Ein altes Familienbild.* In: *Die Gartenlaube.* Leipzig 1872, S. 633-636, hier S. 635.
68. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 869.
69. Ebd.
70. HAHN: a.a.O., S. 26.
71. *Wust.* In: *Vossische Zeitung* vom 2. 4. 1871, S. 54 und HFA II/2, S. 367.
72. MERTEN: a.a.O., S. 42.
73. *Die Katte-Tragödie.* HFA II/1, S. 869.
74. Vgl. HAHN: a.a.O., S. 58ff.
75. *Der Stechlin.* HFA I/5, S. 272.
76. *Vor dem Sturm.* HFA I/3, S. 306.
77. Ebd., S. 287.
78. Ebd., S. 307. Vgl. PETER WRUCK: *Zum Zeitgeschichtsverständnis in Theodor Fontanes Roman »Vor dem Sturm«.* In: *Fontane Blätter.* Heft 1, 1965, S. 1-9, hier S. 4.
79. OTFRIED KEILER: *Vor dem Sturm. Das große Gefühl der Befreiung und die kleinen Zwecke der Opposition.* In: *Fontane Blätter.* Heft 51, 1991, S. 95-115, hier S. 111.
80. *Vor dem Sturm.* HFA I/3, S. 308.
81. Ebd., S. 216.
82. Brief vom 17. 6. 1866 an Wilhelm Hertz. HFA IV/2, S. 163.
83. *Vor dem Sturm.* HFA I/3, S. 706.
84. Ebd., S. 703.
85. ATTWOOD: a.a.O., S. 174.
86. Vgl. KARL HEYER: *Friedrich der Große und das Preußentum.* 3. Aufl. München 1995, S. 136.
87. ATTWOOD: a.a.O., S. 172.
88. Ebd., S. 296.

Fontanes »Englische Berichte« 1854/55

RUDOLF MUHS

Lesern der Londoner Tagebücher Fontanes wird in Erinnerung sein, daß die nur in den Exzerpten von Charlotte Jolles überlieferten Eintragungen der Jahre 1854/55 regelmäßig die Erstellung eines »englischen Berichts« verzeichnen, nachdem der Dichter am 16. Dezember 1854 sein »neues Amt als Lektor der englischen Zeitungen angetreten« hatte.[1] Diese Berichte selbst galten bislang als verloren, sind jedoch, wie sich jetzt herausgestellt hat, in einer eigenen Akte des preußischen Innenministeriums vollständig überliefert. Der 151 Blatt starke Band im Besitz des Berliner Geheimen Staatsarchivs trägt den Titel: »Acta betr. die aus der Central Stelle für Preß Angelegenheiten im Staats Ministerium von Zeit zu Zeit hier eingegangenen Nachrichten über die Haltung der englischen Zeitungen, vom 30. Novbr. 1854 bis 1855«.[2]

Der früheste darin enthaltene »Zeitungs-Bericht« war am 15. November 1854 abgeschlossen worden, und da keine Vorgängerakte existiert, scheint es, als habe die Zentralstelle erst zu diesem Zeitpunkt mit der wöchentlichen Zusammenstellung eines Pressespiegels für Großbritannien begonnen. Nach vier Ausgaben, die von jemand anders bearbeitet waren, übernahm dann Fontane die Aufgabe, die in Berlin eingehenden englischen Blätter zu lesen und eine knappe Übersicht über ihren Inhalt abzufassen. Insgesamt 33 solcher Übersichten sind während der nächsten acht Monate aus seiner Feder hervorgegangen. Die erste datiert vom 21. Dezember 1854 und deckt den Berichtszeitraum vom 10. bis zum 17. Dezember ab. Die Tätigkeit des Dichters als regierungsamtlicher Lektor endete mit seinem »Bericht über die Haltung der englischen Tagespresse vom 5. bis 12. August 1855«, der fünf Tage später, am 17. August, fertiggestellt wurde. Anschließend scheint Fontane erst noch drei Wochen Urlaub genommen zu haben, bevor er am 7. September 1855 im Auftrag seiner Behörde nach London abreiste.

Was in der zitierten Akte überliefert ist, sind allerdings nicht die Originalmanuskripte der »Englischen Berichte«, sondern lithographisch vervielfältigte Ausfertigungen in Schönschrift und ohne Verfasserangabe. Die Texte erscheinen einfach als Publikation der Zentralpressestelle, wie sie den staatlichen Stellen Preußens zu Informationszwecken zugesandt wurden. Mögli-

cherweise erfolgte auch eine Weitergabe an ausgewählte Zeitungen, doch lassen sich über den Verbreitungskreis und die Auflage keine genaueren Feststellungen mehr treffen. Die überlieferten Exemplare waren jedenfalls für Ferdinand von Westphalen bestimmt, den preußischen Innenminister der Reaktionszeit und Stiefbruder von Karl Marx' Ehefrau Jenny. Dies ergibt sich aus den ebenfalls in der Akte enthaltenen formelhaften Anschreiben, mit denen der Direktor der Zentralpressestelle, Dr. Ludwig Metzel, die Übersendung jeweils begleitete. Daß die Berichte im Innenministerium tatsächlich gelesen wurden, zeigen gelegentliche Unterstreichungen und andere Lesespuren.

Obwohl also die »Englischen Berichte« weder namentlich gezeichnet noch auch im Autograph überliefert sind, steht Fontanes Autorschaft außer Zweifel. Die Ausfertigungsdaten stimmen in jedem Falle mit den einschlägigen Tagebucheintragungen überein. Es fehlt keiner von den Berichten, die Fontane nach eigener Aussage verfaßt hat, und es sind – für den Zeitraum, während dessen er für die Abfassung zuständig war – auch keine Berichte überliefert, die in seinem Tagebuch nicht nachgewiesen wären. Wo Charlotte Jolles neben den Daten der einzelnen Ausgaben auch die Themenschwerpunkte exzerpiert hat, finden sich diese ausnahmslos als Zwischenüberschriften oder in der Gliederung des betreffenden Berichts wieder.

Das Produktionsschema der »Englischen Berichte« läßt sich durch Kombination der archivalischen Überlieferung mit den Tagebuchexzerpten im einzelnen genau rekonstruieren. Jeweils zwischen Mittwoch und Freitag der Woche nach dem Berichtszeitraum schloß Fontane sein Manuskript ab, das dann vervielfältigt wurde und in der Regel zu Beginn der Folgewoche an die Bezieher versandt wurde. Gelegentlich wurden auch die Presseäußerungen von zwei Wochen in einem Bericht zusammengefaßt. In jedem Falle aber ergab sich bei diesem Vorgehen ein Abstand von mindestens zehn bis vierzehn Tagen zwischen der ursprünglichen Zeitungsmeldung in London und der beschränkten Zirkulation einer kondensierten Übersetzung in Berlin.

Ihre geringe Aktualität mußte den Wert der »Englischen Berichte«, vor allem was eine mögliche Verwendung in der deutschen Presse anging, erheblich einschränken. Dieser Umstand dürfte mit verantwortlich gewesen sein für die Entwicklung des Projekts einer *Deutsch-Englischen Correspondenz*, zu dessen Realisierung Fontane im September 1855 nach London ging. Statt das Eintreffen der englischen Zeitungen in Berlin abzuwarten und eine wöchentliche Zusammenfassung vorwiegend für den internen Gebrauch zu schreiben, sollte Fontane die englischen Blätter unmittelbar vor Ort studieren und täglich eine Übersicht zusammenstellen, von deren

Bezug, bei einer durchschnittlichen Versandzeit von zwei Tagen, nicht nur die Berliner Behörden profitieren könnten, sondern auch die deutschen Zeitungen. Daß es sich bei dem geplanten Pressedienst aus London um eine verbesserte Neukonzeption der »Englischen Berichte« handelte, folgt auch daraus, daß letztere in der bisherigen Form nicht weitergeführt wurden.

Die finanziellen und politischen Vorteile der Umgestaltung lagen auf der Hand. Die Zentralpressestelle erhielt weiterhin regelmäßig Informationen über den Gang der öffentlichen Meinung in Großbritannien, während ein breiterer Absatz der nach außen hin als unabhängig auftretenden *Deutsch-Englischen Correspondenz* nicht allein die Chance einer diskreten Einflußnahme auf die Englandberichterstattung der belieferten Zeitungen bot, sondern es überdies erlaubte, die Kosten des aufwendigen Projekts ganz oder zum Teil von der Staatskasse auf die Abonnenten abzuwälzen. So überzeugend sich dieses Kalkül aber auch ausnahm, resultierte das Unternehmen, wie bekannt, gleichwohl in einem kläglichen Fiasko.

Mit etwa 200 engbeschriebenen Seiten stellen die »Englischen Berichte« rein umfangmäßig eine bedeutende Erweiterung des Korpus der bekannten Fontanetexte dar. Wieviel sie inhaltlich zur Aufhellung der literarischen oder politischen Entwicklung des Dichters beitragen können, ist dagegen weniger einfach festzustellen. Insofern muß auch die Beantwortung der Frage, ob eine Edition nötig oder wünschenswert wäre, einer gründlicheren Durchsicht vorbehalten bleiben. Wichtig genug, um eine Anzeige ihrer Auffindung in den *Fontane Blättern* zu rechtfertigen, dürften die »Englischen Berichte« aber wohl auf alle Fälle sein.

Anmerkungen

1. THEODOR FONTANE, *Tagebücher 1852/1855 – 1858*. Hrsg. von CHARLOTTE JOLLES unter Mitarbeit von RUDOLF MUHS, Berlin 1994, S. 357 – 62.
2. Signatur: GStA PK, I. HA, Rep. 77, Tit. 627, Nr. 5.

Rezensionen und Annotationen

Gisela Heller: Unterwegs mit Fontane von der Ostsee bis zur Donau.

Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1995. 418 S. DM 24,80

Dieser Band bildet das Pendant zu Gisela Hellers im Jahre 1993 erschienenen Buch *Unterwegs mit Fontane in Berlin und der Mark Brandenburg*. Der Struktur nach verwandte Werke wie *Potsdamer Geschichten* (1984) und *Neuer Märkischer Bilderbogen* (1986) waren bereits vorangegangen. Gisela Heller begleitet den Dichter diesmal von Dänemark und der Ostseeküste bis Böhmen und bis zur Donau. Ausgangspunkt ist auch in diesem Buch dasjenige was Fontane sich in den autobiographischen Schriften, den Kriegsdarstellungen, in seinen Briefen und in den *Wanderungen*, und nicht zu vergessen auch in seinen Romanen zu bestimmten Landschaften oder Städten notiert hatte. Fontane verfügte über die Gabe, die von ihm besuchte Landschaft zu lesen, das heißt, sowohl die menschlich und atmosphärisch charakteristischen Aspekte einer bestimmten räumlichen Einheit als auch die historischen Besonderheiten herauszulesen. In diesem Zusammenhang wird in der Literatur über Fontane vom ›historischen Landschafter‹ gesprochen. Fontane versteht die Kunst, den Leser, der sich zu Hause in seinem bequemen Sessel und nicht unter Strapazen unterwegs befindet, in die Rolle des neugierigen Beobachters zu versetzen, der auch wirklich wissen möchte, was es mit einem bestimmten Schloß oder einem bestimmten Menschen auf sich hat. Einen geeigneteren Weg zur Geschichte und zur Landschaft kann man sich kaum wünschen. Deswegen ist es äußerst verführerisch, als Leser Fontanes nun selber zur Feder zu greifen und zu versuchen in seinem Stil eigene Erfahrungen wiederzugeben. Ja, man könnte sogar versucht sein, Fontanes ursprüngliche Stimme in einem neuen Kontext hören zu lassen und damit den einst an Zeit und Ort gebundenen Text zu aktualisieren. So sieht das Erzählverfahren Gisela Hellers aus. Ich erkläre vorweg, daß ich dies für ein legitimes und anregendes Verfahren halte.

Der Übersichtlichkeit wegen hat Heller ihren Band nach Landschaften gegliedert. Sie folgt der Spur Fontanes von Schleswig-Holstein und der Ostsee bis Böhmen und Bayern. So kommt der Leser etwa nach Friedrichsruh, Hamburg und nach Niedersachsen. Auch Wien, dem Riesengebirge und der Landschaft jenseits der Oder sind eigene Kapitel gewidmet. Es scheint ein Leichtes, brav an Fontanes Hand ein solches Buch zu schreiben. Leicht ist es aber keineswegs. Es gehören eine solide Kenntnis von Fontanes Werk und viel Geschick und Fingerspitzengefühl dazu, Zitate und ergänzenden Kommentar so zu dosieren und aufeinander abzustimmen, daß der Leser nicht nur Interesse an der Darstellung Fontanes sondern auch am aktualisierenden Kommentar findet. Das ist der Verfasserin hier gut gelungen, vielleicht noch besser als im vorangehenden Band.

Wie sieht Hellers Erzählweise nun konkret aus? Ungefähr die Hälfte der Kapitel des vorliegenden Buches fängt mit einem prägnanten Zitat Fontanes an, aus dem sein Verhältnis zu einem bestimmten Ort und dessen Einwohnern erkennbar wird. In Hellers Worten: »Es wird geschildert, warum und aus welcher Lebenssituation heraus Fontane dorthin fuhr, was ihm dort passierte und wie er das Erlebte in seinem Werk verwendete.« (S. 7) In manchen Kapiteln ist die ordnende Hand der von der Gegenwart aus sprechenden Erzählerin von vornherein sichtbar. Dafür ist das Kapitel *Heringsdorf und das Usedomer Hinterland* ein gutes Beispiel: »Wenn man

Glück hat, arrangiert die Kurverwaltung der Seebäder Ahlbeck und Heringsdorf ›a sentimental journey‹ die Küste entlang und ins Hinterland und dann wird man nachempfinden können, was Fontane bei seinem Besuch im Sommer 1863 in einem ›Toast auf die Damen‹ ausdrückte [...]« (S. 15) Ich greife zur Veranschaulichung noch ein anderes Beispiel heraus. Es handelt sich um das Kapitel *Bad Kissingen*: »Das erste Mal kam Fontane nicht als Kurgast nach Bad Kissingen, sondern als Kriegsberichterstatter. Sein Buch über den Schleswig-Holsteinischen Krieg 1864 war noch druckfrisch, da wurde das politische Gerangel zwischen Österreich und Preußen um die Vorherrschaft im Deutschen Bund ernst. Statt Tinte floß Blut. Wiederum machte sich Fontane auf, um das Geschehen als offiziöser Kriegshistoriker zu dokumentieren.« (S. 300) Ohne Nachdruck, auf eine sehr natürliche Weise teilt die Autorin ihren Lesern, bei denen sie keine Detailkenntnisse des Fontaneschen Werkes voraussetzen darf, wesentliche Einzelheiten mit. Diese Einzelheiten geben den eigenen Aussagen Fontanes erst Relief. Durch sie erkennt der Leser, welche bedeutsamen politischen und sozialen Fragen den Beobachtungen zugrundeliegen. Es ist klar erkennbar, daß dies nur einer Autorin gegeben ist, die mit den unterschiedlichen Texten wahrlich intim vertraut ist. Der Effekt der erneuten Kontextualisierung Fontanescher Texte besteht darin, daß Datiertes einen lebendigen Charakter gewinnt. Dazu tragen auch gewiß die Texte bei, die den Abschluß vieler Kapitel bilden. Unter der Überschrift »sehenswert«, »Sehenswürdigkeiten« oder »Sehenswertes heute« bietet die Verfasserin Informationen über dasjenige, was der heutige Besucher der bei Fontane beschriebenen Örtlichkeiten an Interessantem erwarten darf. Auf ein informationsreiches historisches Kapitel über Herrnhut in der Lausitz folgt zum Beispiel ein anschauliches Bild der aktuellen Situation des Städtchens und der dort beheimateten Evangelischen Brüdergemeine: »Das Städtchen Herrnhut trägt noch heute den Prägestempel der Brüderschaft, die, ungeachtet, der wechselvollen Zeitläufte, an ihrer weitgehend autonomen Selbstverwaltung festhielt. Städtebaulicher Mittelpunkt ist die 1756 erbaute, im Frühjahr 1945 zerstörte und von 1951 bis 1953 wiederaufgebaute Saalkirche. Die Chorhäuser der ledigen Brüder, der ledigen Schwestern, der Witwen und das einstige Schloß des Grafen Zinzendorf umfassen den zentralen Platz, der durch einen modernen Schulneubau ergänzt wird. Bürgerliche Wohnhäuser im sächsisch-böhmischen Barock zeugen von solidem, über Generationen gewachsenen Wohlstand.« (S. 292)

Ohne Zweifel liegt in der mit Hilfe von Fontane erfolgten besonderen Darbietung der Eigentümlichkeiten von Stadt und Land zwischen Kopenhagen und Wien ein großer Reiz des vorliegenden Buches. Noch wichtiger sind aber die Einsichten, die dem Leser im Zusammenhang von Reisen, Beobachtungen, Stimmungen, körperlichem Befinden und dichterischem Schaffen geboten werden. Damit möchte ich kein Verhältnis von Ursache und Wirkung im streng positivistischen Sinne suggerieren. Es geht bei Heller vielmehr um die Komplexität des kreativen Prozesses, der bei Fontane mit der Kunst der Beobachtung und der Analyse menschlicher Verhältnisse aufs engste verbunden war. Wir kommen Fontane auf seinen Reisen nahe, aber nicht so nahe, daß dies zur Trivialisierung seiner Person und seiner Werke führt. Fontanes Darstellungen behalten ihren Glanz.

Ein Buch, das vom neunzehnten Jahrhundert bis heute einen Bogen schlägt, kann nicht umhin, die leider auch vorhandenen negativen Aspekte der Geschichte zu erwähnen. Gisela Heller muß vielerorts feststellen, daß das von Fontane Gesehene

und Beschriebene durch Kriegseinwirkungen, menschliche Pietätlosigkeit oder durch politische Entscheidungen verloren gegangen ist. Ich finde, daß sie dabei zu zurückhaltend ist. Warum nicht deutlich und klar den fehlenden Respekt vor der Tradition in der Bundesrepublik und den Abbruch bedeutender historischer Monumente in der DDR benannt und an den Pranger gestellt? Etwas Ähnliches gilt für die Zerstörungen im schlesischen Schmiedeberg nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Verfasserin schont empfindliche Stellen und vermeidet sogar, die DDR überhaupt zu erwähnen. Im Lichte ihres eigenen Lebensweges mutet das gekünstelt an. Ich hätte gern etwas mehr über Gisela Hellers indviduelle Verarbeitung der eingreifenden historischen Veränderungen gehört. Dies selbstverständlich in Verbindung mit Fontanes Gedanken über Politik und Gesellschaft.

Ein Buch wie dieses wird ohne Zweifel mehrere Auflagen erleben. In der nächsten Auflage wären einige kleinere Fehler zu korrigieren. Willebrord wird auf Seite 216 als »flämischer« Heiliger bezeichnet. Er war aber englisch-irischer Herkunft und arbeitete in der Hauptsache unter den Friesen. Paul Schlenther wird auf Seite 348 zu Fontanes jüdischen Freunden gerechnet. Jüdischer Abstammung war Schlenther aber nicht. Dann wurde mir ein Satz auf Seite 19 zum Stein des Anstoßes. Es heißt dort: »Die Schwester des Oberförsters Schröder, eine durch Blatternarben entstellte, aber herzensgute Person, besorgte die Wirtschaft der Familie Fontane in Swinemünde [...]« Das Wort »aber« ist hier gänzlich fehl am Platze.

Gisela Hellers *Unterwegs mit Fontane von der Ostsee bis zur Donau* halte ich für ein gut dokumentiertes, anregendes und nicht an letzter Stelle im Hinblick auf Fontane auch wertvolles Buch.

HANS ESTER

Lilo Weber: »Fliegen und Zittern« . Hysterie in Texten von Theodor Fontane, Hedwig Dohm, Gabriele Reuter und Minna Kautsky.

Bielefeld: Aisthesis Verlag 1996. (Zugleich: Dissertation Zürich 1993.) 293 S. 102, DM 58.-

»So müssen Weiber sein.« – der alte Dubslav von Stechlin würde es heute nicht mehr wagen, seine Bewunderung für Melusine in dieser Weise zu formulieren. In die Bemühungen, feste Klischeevorstellungen von der »Natur der Frau« auf dem Wege der Analyse literarischer Bearbeitung solcher Vorstellungen aufzulösen, schreibt sich das vorliegende Buch ein. Gerade das Thema der Hysterie bietet sich dazu an: handelt es sich doch um eine Krankheit, die, wie Fontanes Zeitgenossen im Brockhaus von 1894 nachlesen konnten, »fast nur bei Frauen, und zwar in der Zeit der Geschlechtsreife, vorkommt.« Der literarischen Gestaltung dieser rätselhaften, somatisch nicht zu behaftenden und formenreichen »Nervenkrankheit« ist denn auch in den letzten Jahren eine Reihe von Untersuchungen gewidmet worden. Horst Thomé spürt dem »Proteus Hysterie« in einem umfangreichen Kapitel seines opus magnum über die Beziehungen zwischen Psychiatrie und Literatur nach[1]; seinen Erscheinungsformen in Romanen von George Sand, George Eliot und Henry James gilt die kürzlich erschienene differenzierte Studie von Evelyne Ender.[2] Ein Verdienst der Arbeit von Lilo Weber besteht bereits darin, drei heute vergessene, für das

Thema sehr repräsentative Texte, von denen zudem zwei durchaus literarische Qualität aufweisen, herangezogen zu haben: die Novelle *Werde, die Du bist* (1894) aus der Feder der Frauenrechtlerin Hedwig Dohm, Gabriele Reuters bei seinem Erscheinen äußerst erfolgreichen Roman *Aus gutem Hause* (1896) und den Roman *Helene* (1894) von Minna Kautsky, der Mutter des Sozialismus-Theoretikers. Verdienstlich ist es auch, diese drei Gestaltungen von Frauen mit »hysterischen« Reaktionen durch Autor*innen* mit der Behandlung des gleichen Themas bei einem männlichen Autor zu konstellieren.

Indes stellt das Buch mich vor eine ungewöhnliche Aufgabe: seine Ergebnisse darzustellen, ohne mich mit in das Gitter einschließen zu lassen, das die Verfasserin aus bestimmten vorgegebenen theoretischen Konstrukten um sich herum errichtet hat. Ich möchte es versuchen und abschließend auf jene Konstrukte und ihre Auswirkungen auf die Analysen der Verfasserin zu sprechen kommen.

Die Fragestellung des Buches gilt den Versuchen der jeweiligen Protagonistinnen, den Rollenzwängen entkommend, ein individuelles Selbst und – im Falle der drei letzten Romane – eine eigene Sprache zu gewinnen – Versuchen, durch die sie sich natürlich in Kämpfe mit den in ihrer Umgebung herrschenden *Bildern* von Frauen überhaupt und von bestimmten Frauentypen verstricken und in denen sie – mit Ausnahme der Protagonistin von Minna Kautsky – scheitern. Die hysterischen Manifestationen – vom »Fliegen und Zittern« bis zu Wahnvorstellungen – versteht die Verfasserin im Freudschen Sinne als *Konversion* des Verdrängten, zur Sprachlosigkeit Verurteilten in eine Sprache des Körpers, die als private indes von der Umgebung nicht verstanden wird. Diese Konversion vermag die Verfasserin in allen Texten überzeugend nachzuzeichnen. Unter Fontanes Romanen hat sie natürlich *Cécile* gewählt. Gestützt auf die zahlreichen Interpretationen dieses Romans, zum Teil auch in kritischer Auseinandersetzung mit ihnen, analysiert sie die Konsituierung der Figur als einer Kranken mittels der Erzählverfahren und kann nachweisen, daß Cécile in der Tat weithin nur in der Perspektivierung durch die männlichen Partner – vor allen Dingen Gordon – evoziert wird. Daß es für Cécile unmöglich ist, zu irgendeiner Unabhängigkeit von der umgebenden männlichen Welt zu gelangen, wird also nicht nur inhaltlich, sondern durch die Erzählweise selbst deutlich gemacht. Insbesondere wird die Ambivalenz in St. Arnauds Verhalten gegenüber Céciles leidendem Zustand klar: einerseits beschämt er sie durch scheinbar fürsorgliche Äußerungen in Gegenwart anderer, andererseits läßt er in Augenblicken, wo sie deren bedarf, diese Fürsorge vermissen. Freilich erfaßt die Untersuchung der Erzählperspektiven nicht klar genug jenen auch aus anderen Fontane-Romanen bekannten, nur scheinbar auktorialen, unsicher und subjektiv urteilenden Erzähler, dessen Blick doch nicht, wie die Verfasserin will, mit dem Gordons identifiziert werden darf (S. 54ff.). Ein interessantes Ergebnis scheint mir die Beziehung, die die Verfasserin zwischen der Bedrohung von Frauen durch projektive Frauenbilder und ihrem – scheinbar auf einer ganz anderen Ebene liegenden – Verhältnis zur bildenden Kunst herstellt. In der Tat teilen weder Cécile, für die die Quedlinburger Schönheitsgalerie und das Bildnis der Maria Stuart so verhängnisvoll werden, noch etwa Melanie van der Straaten die Bilderpassion ihrer männlichen Umgebung und des Autors. Melanie, Victoire von Carayon und Lene Nimptsch sind weitere Figuren, denen die Verfasserin hysterische Symptome zuerkennt, die aber dank psychischen Strategien, zu denen auch die Rückkehr zu den von der katholischen Religion gebotenen *Bildern* gehört, überleben. Die Diagno-

se »Hysterie« scheint mir aber auf diese Frauen durchaus nicht anwendbar: somatische Reaktionen auf starke Schocksituationen machen weder nach der Krankheitskonzeption des 19. Jahrhunderts noch auch nach dem heutigen rückblickenden Verständnis eine Hysterikerin aus. Melanies Wunsch, Rubehns Kind gerade in Venedig, dem Ort des traumatisierenden *L'Adultera* – Bildes, zur Welt zu bringen, hat nichts Hysterisches, sondern ist gerade eine Selbstheilungstherapie: Abarbeitung statt Verdrängung.

Der Bezug zwischen projektiven Bildern und Kunstwerken findet sich auch in Hedwig Dohms Novelle wieder, die umso eindringlicher wirkt, als die Autorin die Form der Icherzählung gewählt hat (wie ihre Kolleginnen eine weitgehend personale Perspektive aus der Sicht der Protagonistinnen). Ihre Formulierung des Themas ist ganz ungewöhnlich: Agnes Schmidt, deren Tagebuch den Hauptteil der Novelle ausfüllt, während die Geschichte ihres Sterbens den Rahmen bildet, ist eine – nach den zeitgenössischen Begriffen – bereits alte Frau, die nach dem Tod des Gatten und der Entfremdung von den Kindern eine Suche nach eigenem Leben mittels Lektüre und Reisen beginnt, die in der phantasmatischen Liebe zu einem jungen Mann kulminiert; die Desillusionierung treibt sie in den Wahnsinn. Identifikatorische Beziehungen zu Kunstwerken wie einer Statue, deren Kopf »verloren« ist, bilden einen wichtigen Faden im Textgewebe, ebenso wie die Transformation der Protagonistin selbst in eine Kunst-, nämlich Christusgestalt. Christliche Motive prägen auch die Geschichte der Agathe Heidling, der Protagonistin des Reuterschen Romans, eine Geschichte, die sich der Interpretin als negatives Pendant zum – sehr vereinfachend als uneingeschränkt positiv verstandenen – klassischen Entwicklungsromans darstellt. Agathe, Tochter eines höheren Beamten, hat die ihr eingeprägten religiösen und moralischen Gebote zu sehr verinnerlicht, um nach dem ihr vorgeschriebenen paradoxen Modell einen Heiratskandidaten einzufangen. Ihre reiche Phantasie kann sie nicht in ein Werk umsetzen. Das leere Leben im Elternhaus treibt auch sie in phantasmatische Liebesbeziehungen, die in Krankheit enden. Auf den letzten mißlungenen Ausbruchsversuch folgt ein Paroxysmus, der zu ihrer Internierung in einer Anstalt führt; danach bleibt sie als reduzierte, stumpfsinnig gewordene Person zurück. Mit Recht hebt die Verfasserin an dieser Geschichte eines absterbenden Lebens die Wiederholungsstruktur hervor ebenso wie den Mut, mit dem G. Reuter die Bedeutung der unterdrückten Sexualität der jungen Frau thematisiert. Hinzufügen würde ich noch die Bewunderung für die Differenzierungskunst, mit der G. Reuter die Psyche der Agathe als komplex und widersprüchlich gestaltet.

Minna Kautsky kann, getragen von ihrer sozialistischen Überzeugung, ein positives Gegenbild zu diesen Schicksalen entwerfen. Der Lebensweg ihrer Protagonistin gestaltet sich zunächst als Irrweg: dank ihrer Schönheit wird die Tochter eines kleinen Beamten Gattin eines Mannes aus dem gehobenen Bürgerstand, der sie bewußt nach seinem Wunschbild zu formen sucht und im gesellschaftlichen Verkehr ihre erotisierende Wirkung für seine Karriere ausbeutet. Zur Einsicht in ihrer unwürdige Situation gelangt, lernt Helene als Rote-Kreuz-Schwester im russisch-türkischen Krieg ein sinnvolles Arbeitsleben kennen. In Zürich, dem Kreis der russischen Emigranten verbunden, kann sie als sozialistische Journalistin eine Tätigkeit entfalten, die sie schließlich wieder mit ihrem Jugendfreund, einem Sozialisten, zusammenführt. Diesen Entwurf modernen Frauenlebens billigt indes die Interpretin weit weniger, als ich es hier tue. Sie kritisiert nicht nur die evidenten künstleri-

schen Mängel – naive Didaktik und Kitscheffekte –, sondern die Befangenheit der Autorin in traditionellen *Bildern* des Weiblichen: dessen Identifikation mit »Natur« ebenso wie die Anwendung christlicher Metaphorik auf die »Läuterung« der Protagonistin. Hier tut sie der Autorin unrecht. Nicht nur ist die Allpräsenz dieser Metaphorik in der Literatur des 19. Jahrhunderts mannigfach nachgewiesen worden – auch einer so herausragenden »wissenschaftlichen Sozialistin« wie Lily Braun gelingt es nicht, sich von solchen Klischees freizumachen: in ihren *Memoiren einer Sozialistin* stellt sie sich einerseits als Revolutionärin, andererseits aber sehr betont als erotisch anziehende Frau – ganz im Sinne der zeitgenössischen männlichen Projektionen – dar. Die beinahe moralisch gewordene Forderung nach Befreiung von den *Bildern* führt auch zu falschen Lesungen: Minna Kautsky verurteilt die junge Russin Natalie nicht zum Tode, weil sie »ohne Trauschein« liebt, sondern weil sie an ihr die Grausamkeit der zaristischen Verfolgung demonstrieren will.

Solche Vereinseitigung der Lektüre ist der Schatten, der von den Stäben des oben erwähnten Theorie-Gitters auf die Texte fällt. Die Verfasserin geht aus von einem von Lacan, Kristeva und Irigaray bezogenen Konzept: In der »abendländischen Kultur« dominiert eine vom Vater gesetzte »symbolische Ordnung«, in welcher die Frau nur als Besprochene und Imaginierte existiert. Um zu dieser Ordnung Zugang zu erhalten, muß sie sich mit dem Vater identifizieren und die präödipale Identifikation mit der Mutter verdrängen oder aber zwischen beiden Identifikationen schwanken. Der symbolischen Ordnung entspricht die logisch artikulierte Sprache, welcher das »Semiotische« (Kristeva) als ein prälogisches, phonetisch und rhythmisch akzentuiertes Sprechen gegenübersteht. In die poetische Diktion findet letztere sekundär wieder Eingang, und zwar in zunehmendem Maße bei modernen Dichtern wie Mallarmé oder Joyce. Für die Autor*innen* aber, die sich mühsam der symbolischen Ordnung angepaßt haben, sind solche Abenteuer unmöglich oder tödlich. – Das Problem der Verfasserin besteht darin, daß sie dieses Konstrukt nicht als solches betrachtet, das anhand der untersuchten Texte zu prüfen ist, sondern als historisches Faktum, das, ohne Differenzierung für Jahrhunderte gültig, einen Passepartout für alle Formen des Scheiterns von weiblicher Selbstentfaltung und Schreibfähigkeit liefert. Solcher Determinismus erlaubt der Verfasserin einen wirkungsvollen Schluß: »Und so geht es den Hysterikerinnen zu Ende des 19. Jahrhunderts wie den Schriftstellerinnen in der symbolischen Ordnung. Es gibt für sie keinen Ort. Nirgends.« Jedoch werden so gerade die wichtigen Fragen verstellt, die zu einer Befreiung vom Zwang der Denkmuster führen könnten. Diese herrschen ja nicht nur in bezug auf Frauen. »Weiblichkeit wird immer durch Mythen, Denkmuster, Bilder vermittelt [...]« (S. 8) – diese Mittelbarkeit gilt für unseren Weltzugang überhaupt, und die Klage über die Unzulänglichkeit der dadurch beschränkten Sprache durchzieht die Literatur unseres Jahrhunderts von Hofmannsthal bis Borges. Die Thematisierung der Sprachlosigkeit bei Hedwig Dohm und Gabriele Reuter bewegt sich nicht auf einer allgemeinen Ebene, sondern es werden die spezifischen Bedingungen gezeigt, die den Protagonistinnen die Sprache verwehren. Die Texte dieser Autorinnen rufen in der Tat die Frage wach, warum ihre Sprache trotz der inhaltlich revolutionären Position relativ konventionell bleibt (wenngleich das Tagebuch der Agnes Schmidt durch den Wechsel von einem knapp berichtenden zu einem ekstatischen Stil durchaus den zeitgenössischen Standard überschreitet). Diese Frage stellt sich jedoch auch für Autoren, die in der »symbolischen Ordnung« einen guten Platz innehaben.

Warum gelang dem gescheiten und kritischen Spielhagen nicht jene Überwindung der Konvention, die Fontane zum großen Autor machte? Wie konnte andererseits die Droste, in ihrem konservativen Milieu ganz besonders marginalisiert, eine geradezu pionierhaft kühne Sprache entwickeln? Warum entfalteten sich im viktorianischen England so bedeutende Schriftstellerinnen? Anstatt abstrakter monokausaler Ableitungen sind hier genaue sozialhistorische und linguistische Studien nötig.[3] Und das Beispiel Fontanes zeigt, wie sich die traditionellen Denkmuster ohne spektakuläre Ausbruchsversuche unterminieren lassen.

Die Vorliebe der Verfasserin für umgreifende Konstrukte wie »die abendländische Philosophiegeschichte« läßt sie leider auch öfter die Exaktheit im Detail vergessen, die sie den Lesern schuldig ist. Hierfür einige Beispiele. Cécile ist nicht in Gefahr, einen Kammer*diener* zu heiraten, sondern einen adligen Kammer*herrn* und Hofmarschall (S. 44). Lene ist nicht Plätterin, sondern Stickerin (S. 108). Prinz Louis Ferdinand, der Schach für die »beauté du diable« erwärmt, ist keineswegs ein »Sohn des Landesfürsten«, also Friedrich Wilhelms III., sondern ein Neffe Friedrichs II. (S. 101). Wissenschaftssprache ist den Männern nicht »vorenthalten«, sondern gerade »vorbehalten« (S. 105). Ein Etikett (ein Schildchen) ist nicht das gleiche wie die Etikette (S. 105). Und der Vers aus Pindars 2. pythischer Ode, der als Motto für die in den vier Texten gestaltete Problematik gelten kann: »genoi', hoios essi mathon«: »Werde, der du bist, indem du erkennst, wer du bist« sollte nicht falsch übersetzt werden (S. 146). Ist es zu anmaßend, ihn auch der Verfasserin zuzurufen?

RENATE BÖSCHENSTEIN

Anmerkungen:

1. HORST THOMÉ: *Autonomes Ich und »Inneres Ausland«. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten.* Tübingen 1993, S. 196-293.
2. EVELYNE ENDER: *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria.* Cornell University Press 1995. (Mit reicher Bibliographie)
3. Einen vielversprechenden Weg zur Erforschung der gender-Situation in der europäischen Kultur stellen meines Erachtens Untersuchungen wie die im folgenden Band versammelten dar: SIGRID SCHADE u.a.: *Allegorien und Geschlechterdifferenz.* Köln, Weimar, Wien 1985.

Diskussion Deutsch.

Zeitschrift für Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer in Ausbildung und Praxis. Heft 144, Dezember 1995. Theodor Fontane.

Das letzte Heft von *Diskussion Deutsch* ist Theodor Fontane gewidmet, dessen Bedeutung für Schule und Universität kaum überschätzt werden kann. Kein anderer Autor des 19. Jahrhunderts ist bei Studierenden so beliebt, kein anderer Autor der Zeit hat derart unübersehbar Aufnahme gefunden in gymnasiale Curricula der verschiedenen Jahrgangsstufen. Wer kennt nicht den Herrn von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland oder Archibald Douglas, die Balladenhelden! Doch dankenswerterweise beschäftigen sich die Autorinnen und Autoren des Heftes nicht nur mit prominenten Fontane-Texten, sondern auch mit weniger bekannten, so daß für den Deutschunterricht neben Methodischem und Didaktischem auch thematisch viel Neues und Anregendes zu finden ist.

In ihrem einleitenden Beitrag *Theodor Fontane für die Schule. Die europäische Dimension im Deutschunterricht* (S. 246–255) gibt Luise Berg-Ehlers einen historischen Überblick über die Fontane-Rezeption in der Schule; der weitgespannte Bogen umfaßt auch Lehrpläne in der ehemaligen DDR. Die Zeit- und Gesellschaftromane sind sowohl unter thematischen als auch unter formalästhetischen Aspekten didaktisch bedeutsam; das wird an Unterrichtsentwürfen für verschiedene Jahrgangsstufen beispielhaft skizziert. Ein neuer Zugang zum »Richtlinienfavoriten« Fontane könnte sich über Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* ergeben, was nach Berg-Ehlers über den sogenannten handlungsorientierten Deutschunterricht wohl am besten gewährleistet wäre. Grass' Roman steht im Mittelpunkt von zwei weiteren Beiträgen. Hans Kügler zeigt in *Fonty und die deutsche Einheit. Zur Zeitkritik und zur Fontane-Rezeption in Günter Grass' neuem Roman 'Ein weites Feld' – ein Lektürevorschlag* (S. 301–304), welche Erzählstrategien der Roman zur Entmythologisierung von Geschichte und Zeitgeschichte verfolgt. Gegenwart und Vergangenheit werden so ineinander gespiegelt, daß nicht nur Ereignisse, sondern auch Konstellationen wie z.B. das Verhältnis zwischen Staat und Schriftstellern kritischer Reflexion zugänglich werden. Um *Fontane, Grass und die Geschichte* geht es unter der Rubrik *Texte für den Unterricht* in dem Entwurf von Karlheinz Fingerhut (S. 306f). Ausschnitte aus *Zunge zeigen* von 1988 seien geeignet, Schülerinnen und Schüler in die politische Dimension des viel umfangreicheren Romans einzuführen und diese Dimension zugleich auf die bei Grass betonte Autoreferentialität von Literatur zu beziehen. – Daß Literatur von Jugendlichen weniger in bezug auf ihre eigenen Kontexte und ästhetischen Qualitäten als vielmehr in bezug auf die jeweilige subjektive Lebenspraxis gelesen wird, kann man noch im Grundstudium beobachten. Vor besonderen Anforderungen stehen Deutschlehrer an berufsbildenden Schulen, wo der Stellenwert von Literatur ein anderer ist als an Gymnasien. Unter diesen Bedingungen kann der handlungsorientierte Deutschunterricht möglicherweise einiges bewirken. Das legen Reinhold Frigge, Ulrike Schmiedinghöfer und Georg Werner dar in ihrem Aufsatz *Raumcollagen und Genreszenen. Handlungsorientierte Zugänge zur Fontane-Lektüre im Unterricht berufsbildender Schulen* (S. 288–295). Natürlich ist der Gedanke, daß Cyber-Punks oder Techno-Raver in Mußestunden einander den *Stechlin* vorlesen, realitätsfern; die Rez. zweifelt nur, ob die Betroffenen die vorgeschlagenen Beispiele einer handlungsorientierten Fontane-

Rezeption – »Nicht-Erzähltes erzählen«, »Inszenierungen und Rollenspiele«, »Umgestaltung der Erzählperspektive«, weitere »Möglichkeiten des Umformens, Erweiterns und Bearbeitens« – tatsächlich eher akzeptieren würden. Daß die ganz anderen Erwartungshaltungen und Rezeptionshorizonte an berufsbildenden Schulen in der Literaturvermittlung zu berücksichtigen sind, steht jedoch außer Frage. Und vielleicht kann gerade das Fremde der Fontane-Texte reizvoll sein. – *Über die Wahrnehmung des Fremden* heißt der Untertitel von Ilse Tippkötters Aufsatz, der Fontanes Aufzeichnungen aus seiner Gefangenschaft in Frankreich, *Kriegsgefangen. Erlebtes 1870*, ins Zentrum der Überlegungen stellt (S. 264–276). Tippkötter analysiert die Perspektiven, unter denen Fontane das Fremde in seiner französischen Umgebung wahrnimmt, und die Strategien, die er im Umgang mit Fremdem entwickelt, um dann nach den Schlüssen zu fragen, die heutige Leserinnen und Leser aus dem literarisch Dargestellten ziehen können. Fontanes Wahrnehmungsfähigkeit und auch ihre Grenzen können Anlaß zu kritischen Reflexionen gegenwärtiger Erfahrungen des Fremden werden; der didaktische Wert von Texten wie *Kriegsgefangen* liegt nach Tippkötter darin, »daß man, unterstützt durch die erkenntnisfördernde historische Distanz, in Analyse und Reflexion ein Modell der Verständigung mit Fremden erarbeiten kann« (S. 268). Es folgen Ausführungen zur Methodik einer Unterrichtsreihe für die Jahrgangstufe 11 einer Schule des Sekundarbereichs II. Das ist nicht zuletzt deshalb begrüßenswert, weil *Kriegsgefangen* ein Text ist, mit dem viele Deutschlehrerinnen und -lehrer wohl weniger vertraut sind als mit anderen Werken Fontanes. – Ebenfalls weniger gelesen als die Balladen oder die Berliner Romane sind die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, mit denen sich der Beitrag von Harro Müller-Michaels beschäftigt (S. 277–287). Für den Unterricht eignen sich die Aufzeichnungen wegen der Themenvielfalt und des Formenreichtums. In seiner Beispielreihe stellt Müller-Michaels sechs Episoden aus fünf Bänden vor, um zum einen »in wichtige Elemente einer Poetik des Erzählens einzuführen« und zum anderen zu zeigen, wie das historische Modell Fontanes Schüler ermuntern könne, eigene Erfahrungen zu literarisieren. Ziel der skizzierten Unterrichtsreihe ist neben der typologischen Analyse die Anregung zu »narrativen Experimenten mit dem Genre Reisefeuilleton«. Abgerundet wird das Themenheft mit den Beiträgen von Bettina Plett und Friedhelm Wippich. Pletts *Vorschläge zur Betrachtung des Frauenbildes und des 'Unmoralischen' in Fontanes Romanen* (S. 256–263) geben neue Hinweise zum bekannten und beliebten Thema der Frauenbilder in Fontanes Werken; es gehe um eine Sensibilisierung von Schülerinnen und Schülern für literarische Darstellungen des »Peinlichen«. Ein Verständnis für Fontanes anspielendes und aussparendes Erzählen im Rahmen des zeitgenössischen Moral- und Sittlichkeitsdiskurses ermögliche einerseits, die Aufrichtigkeit eben dieses Diskurses zu überprüfen, und andererseits, das Provokante eines literarischen Verfahrens zu verstehen, das Mechanismen einer »Rhetorik des Verschweigens« sichtbar mache. – Wippichs Beitrag *Aspekte des Umgangs mit einem Klassiker. Fontane auf der Sekundarstufe II – ein Vorschlag* (S. 296–300) vermittelt Unterrichtserfahrungen, die am Beispiel von drei späten Balladen gewonnen wurden. Bezieht man diese auf Fontanes Realismuskonzeption sowie auf Kunstauffassungen, wie sie in der ehemaligen DDR und BRD herrschend waren, lassen sich mit Schülerinnen und Schülern auch Fragestellungen erarbeiten, die Bedingungen für die Kanonisierung und auch Ideologisierung von Autoren und Werken betreffen. – Daß sich neben den Beiträgen zum Themen-

schwerpunkt die für *Diskussion Deutsch* üblichen Buchbesprechungen, Arbeitsvorschläge und Rezensionen finden, sei abschließend nur noch erwähnt. Bedauerlicherweise ist das vorgestellte Heft die letzte Ausgabe der angesehenen Zeitschrift für Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer, die in gewohnter Form erschienen ist. *Diskussion Deutsch* fusioniert aus wirtschaftlichen Gründen mit der Zeitschrift *Der Deutschunterricht.* Möge das zukünftige Gemeinschaftsunternehmen die deutschdidaktische Diskussion verstärken, weitere interessante Themenhefte vorlegen und vor allem – viele neue Abonnenten gewinnen!

JUTTA OSINSKI

Reine Chevanne: Fontane et l'histoire. Présences et survivances.

Bern u. a.: Peter Lang 1995. (Publications Universitaires Européennes, Série I: Langue et littérature allemandes, Vol. 1528). 2 Bände und ein dokumentarischer Anhang, 833 S. DM 123,-

Elf Jahre nach ihrer Annahme als Dissertation an der Université de Nancy liegt die umfangreiche Untersuchung von Reine Chevanne zur Rolle der Geschichte in Fontanes Romanwerk als Buch vor – eine sehr zu begrüßende Tatsache. Angesichts der Allgegenwart der Geschichte in Fontanes Romanen und der Bedeutung geschichtlicher Kenntnisse für ihr Verständnis bedarf die Berechtigung einer solchen grundlegenden Arbeit keiner Begründung.

Der Aspekt, unter dem die Verfasserin sich dem Thema nähert, ist zusammengefaßt im Untertitel ihrer Arbeit: *Présences et survivances* und wird in der *Introduction* näher expliziert: Geschichte wird gesehen als ein lebender, sich fortentwickelnder Organismus, dessen einzelne Elemente unzertrennlich miteinander verbunden sind und sich gegenseitig bedingen. Entsprechend dieser Auffassung beschränken Fontanes Romane sich nicht auf ihre jeweilige Epoche, sondern beziehen die Vergangenheit mit ein, reflektieren sie mit. Mittels Anspielungen, Anekdoten, Orts- und Personennamen usw. wird in den Texten die Grenze zur Vergangenheit überschritten und so das Weiterleben der Vergangenheit in der Gegenwart demonstriert, die durch sie determiniert wird. Die erzählerischen Vorgänge, mit deren Hilfe das geschieht, zu analysieren, zu zeigen, welche Modifikationen das geschichtliche Ereignis durch die fiktive Einkleidung erfährt und wie hinter ihnen und durch sie Fontanes Geschichtsauffassung sichtbar wird, ist das Ziel der Arbeit.

Sie gliedert sich in sechs Hauptteile: *Le Décor historique et son code*, worin die erzählerische Verwendung von Straßen, Denkmälern, Gebäuden, Bildern sowie Fund- und Dekorationsstücken einer Untersuchung unterzogen wird; *L'Histoire descriptive*, ein Kapitel, das sich den sichtbaren Merkmalen ethnischer und sozialer Zugehörigkeit, der Rolle der Namen und dem Einfluß historischer Gestalten und Ereignisse auf das Leben individueller Romanfiguren widmet; *L'Histoire-Anecdote*, worin die Funktion historischer Anekdoten im Erzählzusammenhang untersucht wird; *L'Histoire héroïque*, ein Abschnitt, der sich mit der Konstituierung verschiedener Heldenbilder in den Romanen befaßt; *L'Histoire didactique*, ein Kapitel, in dem sowohl die aus der Vergangenheit für die Zukunft zu ziehende Lehre als auch der Einsatz geschichtlicher Ereignisse zu didaktischen

Zwecken durch die Romanfiguren thematisiert wird, und schließlich *L'Histoire et le symbole du Stechlin*, worin die verbindende Funktion, die die Geschichte zwischen den verschiedenen Romanen erfüllt, mit dem im Stechlinsee gegebenen Symbol der Öffnung nach außen, der Verbindung des geographisch und sozial Entfernten, in Beziehung gesetzt wird.

Der gewählte Ansatz führt an mehreren Punkten zu scharfsinnigen, interessanten Interpretationen, etwa bei der Analyse des Weges der französischen Truppen durch Berlin (S. 56–58) und bei der Interpretation der Sage von der Weißen Frau als Metapher für die Veränderungen, die die Leitgedanken der Französischen Revolution infolge ihrer Vereinnahmung durch Napoleon erfahren (S. 385–395), in *Vor dem Sturm*, ebenso wie bei der Behandlung der Geschichte der Prinzessin von Siam im *Stechlin*, wo die geraubte, vergewaltigte und später durch ein »Blutbad« entsühnte Prinzessin als Bild für den »Raub« von Elsaß-Lothringen durch Bismarck gedeutet wird (S. 418–436).

Oftmals steht jedoch einem großen deskriptiven Aufwand ein vergleichsweise geringes analytisches Resultat gegenüber. So werden etwa im ersten Teil der Studie alle Schlösser, die in den Romanen vorkommen, unter Ausbreitung von viel sekundärer Information eingehend beschrieben und charakterisiert (S. 84–116); die Schlußfolgerung für Fontanes Einsatz des »Dekors« ist jedoch genau dieselbe, die sich bereits aus der Untersuchung der Straßen und Denkmäler ergab. Der chronologischen Aufzählung aller Hohenzollernherrscher und ihrer Erwähnungen in Fontanes Romanen im sechsten Teil (S. 705–709) folgt, um ein weiteres Beispiel zu nennen, eine Auflistung der Kriege zu Zeiten dieser Herrscher, die in den Romanen eine Rolle spielen (S. 723–736); darin wiederholt sich außerdem partiell schon im vierten Teil unter dem Gesichtspunkt des Heldenbildes Gesagtes (S. 475–486). An Stellen wie diesen hätte ohne Verlust zusammengefaßt werden können, zumal die analytische Ausbeute im Verhältnis zum Darstellungsaufwand gering ist. In Zusammenhang damit steht, daß der Leser an verschiedenen Stellen ein konsequentes Zu-Ende-Denken des gewählten Ansatzes, eine letzte Schlußfolgerung vermißt. So wird z. B. am Ende einer ausführlichen Materialsammlung konstatiert, das Thema der Revolution, das in so verschiedenen Romanen wie *Vor dem Sturm*, *Graf Petöfy*, *Quitt*, *Unwiederbringlich*, *Irrungen*, *Wirrungen*, *Unterm Birnbaum*, *Cécile*, *Effi Briest* und *Der Stechlin* eine Rolle spiele, stelle eine bestimmte Beziehung, »un certain rapport spécifique«, zwischen ihnen her (S. 745). Es wird jedoch weder erläutert, um welche Art von Beziehung es sich handelt, noch wie diese Feststellung für die Interpretation fruchtbar gemacht werden kann. Auf diese Weise erschöpft sich die Darstellung häufig in einer überwiegend deskriptiven Ausbreitung von Stoff, ohne den Schritt zu einem zusammenfassenden und weiterführenden Resultat zu tun. Dies spiegelt sich auch in den resümierenden Bemerkungen der *Conclusion*, die im wesentlichen die Thesen der *Introduction* wieder aufnehmen, präzisieren und bestätigen, aber nicht bemerkenswert darüber hinausführen.

Ein grundsätzliches methodisches Problem der Arbeit scheint mir in mangelnder theoretischer Fundierung und einem etwas sorglos anmutenden Umgang mit literarischen Gattungsbegriffen und mit in der geistesgeschichtlichen Tradition eindeutig besetzten und definierten Konzepten und Termini zu bestehen; dazu kommt als weitere Schwierigkeit das Fehlen einer klaren Trennung zwischen Aussagen des Autors Fontane, des Erzählers der autobiographischen Werke, des Erzählers der Romane und der Romanfiguren sowie zwischen Romanfiguren und deren historischen Vor-

bildern. Eine einführende wissenschaftsgeschichtliche Einbettung des zugrundegelegten Geschichtsbegriffes wäre bei einer Arbeit von diesem Umfang und diesem Anspruch ebenso wünschenswert wie gerechtfertigt gewesen; die Hinführung zum Thema erfolgt aber lediglich auf biographischem Wege, unter Rückgriff auf eine Aussage in dem Brief an Storm vom 14. Februar 1854 (nach einer fehlerhaften Angabe im Kommentar der Nymphenburger Ausgabe fälschlich auf den 15. April 1854 datiert) und auf ein Zitat aus Von Zwanzig bis Dreißig, die beide Fontanes frühe Vorliebe für die Geschichte belegen. Die Durchdringung des Romanwerks mit geschichtlichen Themen, wird daraus gefolgert, sei gewissermaßen als Ersatz für eine professionelle Beschäftigung mit Geschichte zu sehen (»...prouvant bien l'orientation constante des tendances fondamentales de l'écrivain, qui, faute d'avoir été professeur d'Histoire, sert l'Histoire à travers toute son oeuvre littéraire«, S. 2). Wie Fontane seine geschichtlichen Kenntnisse erwarb, wird aus den entsprechenden Passagen der Kinderjahre erschlossen, wobei jede Problematisierung fehlt (S. 14–16). Auf eine Problematisierung wird auch verzichtet, wenn der historische von Bülow, Autor des Feldzuges von 1805, mit der Romanfigur von Bülow in Schach von Wuthenow gleichgesetzt wird (S. 567), und Konfusion entsteht zwischen Berndt von Vitzewitz in Vor dem Sturm und den beiden Brüdern Friedrich August Ludwig und Alexander von der Marwitz, die ihm bestimmte Züge leihen: »Dans la fiction littéraire, Alexandre donne naissance à un groupe de patriotes dynamiques...« (S. 364). Ebenfalls in bezug auf Vor dem Sturm wird eine mehrfach gebrochene Aussage (Tubal referiert die Worte des alten Jürgaß an den alten Hansen-Grell) für den Autor Fontane selbst in Anspruch genommen: »›Tous les hommes, qui sont devenus quelque chose‹, dit Fontane dans Vor dem Sturm, ›se sont rendus coupables d'une désertion‹« (S. 566).

Zentral für die als »philosophie personnelle« Fontanes (S. 3) präsentierte Geschichtsauffassung ist das Bild von der »grande roue de l'Histoire«, das Waldemar im 12. Kapitel von *Stine* gebraucht. Die einzige Erklärung, die dazu erfolgt, bezieht sich auf die Anleihe aus dem Französischen (»empruntant cette expression aux Français«); kein noch so kurzer Hinweis stellt die Verbindung zur langen Tradition und fundamentalen Bedeutung des Motivs vom Rad der Fortuna für die antike und mittelalterliche Geschichtsschreibung her. Auch bei den Begriffen der Anekdote und besonders der Legende vermißt der Leser eine Reflexion auf die Charakteristika der hiermit bezeichneten literarischen Gattungen; sie werden nicht im Sinne definierter Termini verwendet, sondern in der Art gebräuchlicher Vokabeln vorausgesetzt (S. 331–445).

Bedauerlicherweise weist die Studie neben diesen methodisch problematischen Aspekten eine ganze Reihe inhaltlicher Ungenauigkeiten und formaler Mängel auf, die durch eine sorgfältigere Lektorierung sicher zu einem großen Teil hätten vermieden werden können. Historische Zusammenhänge werden verkürzend und damit teilweise verfälschend dargestellt; etwa wenn es über Friedrich Barbarossa heißt: »...un Hohenstaufen, de la Maison qui, en 1273, avec Frédéric II, a perdu la couronne impériale au profit de Rodolph de Habsbourg...« (S. 713) – tatsächlich starb Friedrich II. 1250, ihm folgte noch Konrad IV. von Hohenstaufen als König, und erst nach dem von 1268 bis 1273 dauernden Interregnum im Anschluß an den Tod des letzten Hohenstaufen wurde Rudolf von Habsburg zum deutschen König gewählt, erhielt aber nicht die Kaiserkrone. Der Wormser Reichstag wird an einer Stelle auf 1421 statt auf 1521 datiert, wodurch die bei der Behandlung von *Grete Minde* angesproche-

nen Religionskriege ins 15. statt ins 16. Jahrhundert fallen (S. 320).

Auch die Bezüge auf Fontanes Werk weisen eine große Zahl von Ungenauigkeiten und Irrtümern auf, z. B.: »La Révolution de 1830 (statt: 1848), dont Fontane rapporte en témoin les événements au chapitre ›18 mars‹ des *Années d'enfance* (statt: *Von Zwanzig bis Dreißig*) (S. 736). Die Behauptung, alle seit *L'Adultera* erschienenen Romane Fontanes seien in der Zeit nach 1871 angesiedelt (S. 709), widerspricht detaillierteren Ausführungen auf den unmittelbar vorhergehenden Seiten, die *Ellernklipp* (18. Jahrhundert), *Unterm Birnbaum* (1830er Jahre) und *Unwiederbringlich* (1859) berücksichtigen. Romane werden falsch datiert – *Unwiederbringlich* erschien nicht 1888, sondern 1891, wodurch eine postulierte Verbindung mit dem Kapitel *Liebenberg* aus *Fünf Schlösser* (erschienen 1888) an Wahrscheinlichkeit verliert (S. 338); Personen werden verwechselt oder falsch eingeordnet: »les hôtes du Prince Henri« (statt: Louis Ferdinand; zu *Schach von Wuthenow*, S. 424); »un certain Ring, participant de l'excursion à Uvagla« (zu *Effi Briest*, S. 489); »Sophie (statt: Sidonie) von Grasenabb« (zu *Effi Briest*, S. 586); »Mis en présence du général Girard qui vient de présider le tribunal militaire condamnant Hansen-Grell« (statt: Othegraven) à mort, Othegraven (statt: Turgany) retrouve chez cet officier le même sens du devoir…« (zu *Vor dem Sturm*, S. 656); Namen werden falsch geschrieben: Rathenau (statt: Rathenow, S. 478), Itzenpilz (statt: Itzenplitz, S. 480 ff.), Künersdorf (statt: Kunersdorf, S. 482 f.) usw.; Referenzen sind zuweilen unzutreffend, die Verweise auf Ausgaben, Band-, Kapitel- und Seitenzahl nicht immer konsequent gehandhabt.

Die Orientierung innerhalb der umfangreichen Studie wird durch das Fehlen eines Inhaltsverzeichnisses im eigentlichen Sinne erschwert. An seiner Stelle fungiert eine *Table de matières*, deren einzelne Punkte aber nicht in allen Fällen mit den Überschriften im Text korrespondieren; außerdem wird das Verhältnis verschiedener Typen von Überschriften zueinander nicht immer klar. Die vorangestellte *Note liminaire* (die nach Auskunft des Verlages den *Avant-propos* der Dissertation von 1984 ersetzt – dort ist sie aber zusätzlich zum *Avant-propos* enthalten) weist alle sechs in der Dissertation enthaltenen dokumentarischen *Annexes* aus; im Buch sind jedoch nur zwei davon abgedruckt. Der Verzicht auf den *Avant-propos* hat den Nachteil, daß methodische Überlegungen und ein Forschungsabriß verloren gehen, die durch *Introduction* und *Bibliographie* nur unvollkommen ersetzt werden. Ein Punkt, dessen Klärung zu Beginn der Arbeit sehr wünschenswert wäre, wird allerdings auch im *Avant-propos* der Dissertation nicht erläutert, nämlich die bei Textzitaten angewandte Praxis. Fontanes Text wird in französischer Übersetzung zitiert, die Referenzen folgen jedoch deutschsprachigen Ausgaben, und der Leser vermißt eine Angabe dazu, woher die Übersetzungen stammen; vermutlich sind sie von der Verfasserin selbst verfertigt. Abgesehen von der Frage, ob der Leser einer kritischen Studie zu Fontanes Werk überhaupt einer Übersetzung der Zitate bedarf, ergeben sich auch durch die Tatsache der Übersetzung selbst an manchen Stellen Probleme. Zum einen wird die Übersetzung nicht immer konsequent gehandhabt: neben »Kurfürstendam« und »Kurfürstenstrasse« (S. 29) stehen »Chaussée« und »Rue du Prince-Electeur« (S. 43), neben den »Wanderungen (durch die Mark Brandenburg)« (passim) die »Promenades à travers de la Marche de Brandebourg« (S. 145), neben dem »Comté de Ruppin« (S. 21) die »Grafschaft Ruppin« (S. 396) und »Oderland« (S. 91); *Ein Sommer in London* wird bald als »Eté à Londres« (S. 640), bald unter dem Namen »Un été à Londres« (S. 16) zitiert, abgekürzt jedoch als »S. L.« (S. 640). Zum

anderen bringt die Übersetzung an manchen Stellen Veränderungen des Sinnes mit sich: der Name »Königsstädtisches Theater« bezeichnet nicht dasselbe wie »Théâtre royal de la ville« (S. 38); »chez nous« ist nicht die passende Übersetzung für »daheim«, wenn Lewin im 6. Kapitel von *Vor dem Sturm,* Bd. 1, sagt: »Das macht, weil der herrnhutische Mut im Auslande lebt, in China, in Grönland, in Hohen-Vietz. Überall ist er, nur nicht daheim«, denn mit »chez nous« wäre Hohen-Vietz gemeint, während »daheim« Herrnhut bezeichnet (S. 381). Das Lutherzitat, das Holk im 24. Kapitel von *Unwiederbringlich* in seinem Brief an den Schwager zu seiner Entschuldigung heranzieht: »Wir können nicht hindern, daß die bösen Vögel über uns hinfliegen, wir können nur hindern, daß sie Nester auf unserm Haupte bauen«, erhält durch die Übersetzung gar den entgegengesetzten Sinn: »Nous ne pouvons empêcher les méchants oiseaux de voler au-dessus de nos têtes; nous ne pouvons les empêcher (es fehlt: que) de bâtir leurs nids sur nos têtes.« (S. 584)

Der Eindruck, den die Lektüre des Buches hinterläßt, ist zwiespältig. Es ist wertvoll als umfassende Sammlung und Zusammenstellung von Passagen aus Fontanes Werk, in denen Ereignisse der preußischen und europäischen Geschichte in unterschiedlicher Weise erzähltechnisch eingesetzt werden, und gewinnt einen zusätzlichen Reiz durch die interessanten Einzelinterpretationen, die mehrfach aus der Untersuchung bestimmter Aspekte hervorgehen. Auf der anderen Seite beeinträchtigen die inhaltlichen Ungenauigkeiten und formalen Mängel nicht nur das Lesevergnügen, sondern zum Teil auch die Beweiskraft der Argumentation. Die Lektüre läßt den Eindruck entstehen, daß der hohe Anspruch an Quantität und Vollständigkeit Probleme schuf, denen eine von vornherein inhaltlich stärker eingegrenzte, gerafftere Darstellung vielleicht entgangen wäre.

CHRISTINE HEHLE

Otto Drude: Theodor Fontane. Leben und Werk in Texten und Bildern.

Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1994. (Insel Taschenbuch 1660) 297 S. DM 19,80.

Zum 175. Geburtstag Theodor Fontanes hat Otto Drude diese kleine Biographie in Bildern und Texten vorgelegt. In sechs Kapiteln informiert er sachlich über den Lebensgang Fontanes und die Entstehung seiner Werke, wobei er ausgiebig aus Fontanes Briefen zitiert; der akribische Nachweis der Fundstellen und die kleine Bibliographie der Briefveröffentlichungen im Anhang erleichtern dem Leser den Zugang zu den vollständigen Drucken der ausgewählten Dokumente. Drudes eigener Text ist eher spröde und zurückhaltend; eins nach dem anderen, Monat für Monat werden wichtige (und auch manche unwichtigen) Ereignisse abgehakt, wobei die gebotenen Informationen manchmal ans Banale grenzen: »Es wurde Weihnachten. ›So kommt Silvester heran, und still traten wir in das neue Jahr‹« (S. 265). Der Duktus ist eher berichtend und referierend als erzählend, und Drudes Stil entbehrt jeder sprachlichen Individualität. Eigene Interpretationen oder gar Wertungen des Autors sucht man vergeblich: Man erfährt nicht, ob Drude den einen Roman für gelungener hält als den anderen, ob er Fontanes Verhalten gegenüber seiner Frau

im Zusammenhang mit der Kündigung seiner Kreuzzeitungs-Stelle 1870 richtig oder falsch findet oder wie er Fontanes Kriegsbücher einschätzt. Das hat durchaus seine Vorteile, denn man muß sich beim schnellen Nachschlagen nicht durch eine Masse eigener Reflexionen des Autors durcharbeiten, sondern bekommt die Fakten kurz und knapp, ohne jede Verbrämung und ohne die in manchen populären Fontane-Büchern wie jener unsäglichen Romanbiographie von Mesenhol so aufdringlichen Versuche der Nachahmung des ‚Fontane-Tons'. Gelegentlich ist das bloße Zitieren von Briefstellen ohne jede wertende Einordnung allerdings auch bedenklich, zum Beispiel, wenn es um die Juden geht. So berichtet Drude: »Mitte August [1893] fuhr Fontane mit Emilie nach Karlsbad.« Es folgt ein Zitat aus Fontanes Brief an die Tochter Martha vom 17. August 1893:

»Ich hätte nie geglaubt, daß es so viel Juden in der Welt überhaupt gibt, wie hier auf einem Hümpel versammelt sind. Und dabei soll es in Heringsdorf noch mehr geben! [...] Ich halte so viel von den Juden und weiß was wir ihnen schulden, wobei ich das Geld noch nicht mal in Rechnung stelle; aber was zu toll ist, ist zu toll; es hat etwas – auch vom Judenstandpunkt aus angesehen – geradezu Ängstliches.«

Dazu gäbe es wahrhaftig einiges zu sagen, aber Drude fährt ungerührt im eigenen Text fort: »Emilies Schmerzen wollten sich zunächst nicht geben; erst allmählich stellte sich Besserung ein« (S. 239). Hier (wie schon an einer vergleichbaren Stelle S. 228) wird die sonst geübte Tugend der Zurückhaltung zum Ärgernis.

Die über neunzig Abbildungen – Portraits, Landschaften, Gebäude, Handschriften, Titelblätter, auch einige Stadtpläne und Landkarten – hat man alle schon anderswo gesehen, oft in weit besserer Reproduktionsqualität; in einem kleinformatigen Taschenbuch ist aber billigerweise nichts anderes zu erwarten. Zu fragen ist allerdings, ob man immer wieder dieselben Handschriften reproduzieren muß, die in allen anderen bebilderten Fontane-Büchern auch abgebildet sind, zum Beispiel die Seite über Prediger Seidentopf aus *Vor dem Sturm* (S. 95). Bei den Handschriften macht sich das Fehlen der Formatangaben störend bemerkbar; wer noch nie eine Originalhandschrift Fontanes gesehen hat, wird sich aus den briefmarkengroßen Faksimiles keine rechte Vorstellung von ihrer wirklichen Gestalt machen können. – Sehr nützlich sind die lebenden Kolumnentitel am Fuß jeder Seite, die eine rasche Orientierung ermöglichen; noch nützlicher wären sie, wenn ihnen auch noch die jeweilige Jahreszahl beigegeben wäre. Leider fehlt auch ein Register der Personen und der Werke Fontanes.

»Gesamtdarstellungen von Fontanes Leben und Werk sind nicht sehr zahlreich« (S. 297), stellt Drude in seiner kleinen Literaturübersicht fest. Zumindest für den Taschenbuch-Bereich trifft das zu, und so ist das Büchlein willkommen als preiswerter und informativer Überblick, zum ersten Einstieg für Fontane-Neulinge und zum Nachschlagen für alte Fontane-Hasen.

WALTERR HETTCHE

Vermischtes

Prof. Dr. Peter Wruck zur Vollendung des 65. Lebensjahres

Die *Fontane Blätter* begannen ihre Geschichte mit einem Aufsatz über das Zeitgeschichtsverständnis in Fontanes Roman *Vor dem Sturm*. Sein Verfasser war Peter Wruck, damals dreiundvierzig Jahre alt. Eine Fußnote wies ihn als Oberassistenten am Germanistischen Institut der Humboldt-Universität, Berlin ,aus. Der Artikel ging auf einen Vortrag zurück, den Wruck am 28. Februar 1965 in Potsdam gehalten hatte. Die Nachdenklichkeit ist zu verstehen, mit der sich der Verfasser fast drei Jahrzehntespäter an diesen frühen Aufsatz erinnerte, der lange Jahre ohne Fortsetzung blieb (FBl. 58). Was damals skizziert und in der Dissertation *Preußentum und Nationalschicksal bei Theodor Fontane* 1967 kompakt abgehandelt wurde, war so zutreffend wie es folgenlos geblieben ist. Daß alles seine Zeit hat, beruhigt. Zufrieden stellt es nicht. Der Erleichterung, wenn der Zeitpunkt heran ist, fehlt das Unbeschwerte.

Geburtstagsartikel, höre ich Peter Wruck sagen, sind eine Gattung für sich. »Man hat nicht freie Hand, Herr Berbig.« Gewiß – und immer wieder beherzigenswert. Wer einen runden Geburtstag hat, muß sich Gratulationen aller Art gefallen lassen. Er kann nicht anders und muß zuhören oder lesen, wie sein Leben zu einem historischen Ereignis wird. Selbst die Bedenklichkeit, wenn die Gratulanten drauf und dran sind, dieses eigene, glücklicherweise noch ganz lebendige Leben in gelebtes Leben zu verwandeln, ist tapfer zu ertragen. Unterbleibt, was die kleine Gattung zu erwarten erlaubt, darf man allerdings einen Hauch Verdruß zeigen.

Wenn es Obligatorisches in einem Geburststagsartikel für Peter Wruck gibt, dann die Erinnerung an seine schönen Aufsätze über Fontane. In ihnen finden sich Deutungen und Erklärungen, die nicht vergißt, wer sie einmal so plausibel vorgeschlagen bekam: ob es sich dabei um den Zopf des alten Dessauer handelt, an den sich eine Literaturgeschichte dieses Haarschmuckes knüpfen ließe, oder ob es sich um das blinde Motiv in *Irrungen, Wirrungen* ist, das aufhorchen läßt. Es wird ihm nicht aus dem Kopf gehen, ob *Jenny Treibel* eine Typensatire ist, die als erzählte Komödie gelten kann, wie Wruck schrieb – und jener Begriff vom »vaterländischen Schriftsteller«, ohne den von nun an der Weg des Autors Fontane nicht mehr verläßlich zu beschreiben ist, hakt sich fest ein. Die Sprache dieser Arbeit ist souverän. Sie gibt zu erkennen, daß sie vielmehr weiß, als sie mitteilt – und deshalb glückt die Mitteilung. Wo der Erkenntniswille ans Ziel gelangt ist, wird nichts verkleinert. Der Leser weiß nach der Lektüre, woran

er ist. Allen Texten gemeinsam ist der Darstellungston, unverwechselbar. Er wird von einem Stil erzeugt, der unverwässerter Begrifflichkeit traut und die Wirkung stehender, nicht selten scheinbar längst ausrangierter Redewendungen kennt. Deren Reaktivierung ist ein Kunststück für sich, das nur gelingt, wo es mit Gewinn an Einsicht einhergeht. Beliebig herstellbar ist ein Schreiben dieser Art nicht – und damit natürlich gänzlich unzeitgemäß. Die Selbstverständlichkeit, mit der heute aus einem Gedanken fünf Texte produziert werden, wird dabei so fragwürdig, wie sie ist.

Geburtstagsartikel also sind eine Gattung für sich. Ja. So muß Peter Wruck denn auch stillhalten, wenn ihm jetzt seine Idee und Verwirklichung der Fontane-Tage an der Humboldt-Universität feierlich vorgehalten und ihre Weiterführung gewünscht werden. Er darf sich freuen, wenn an seine maßgebliche Rolle erinnert wird, die er bei den letzten großen Fontane-Konferenzen in Potsdam und Bad Freienwalde einnahm. Ganz in der Ordnung kann er es finden, betont man zu diesem Anlaß seine Verdienste bei der Gründung der Theodor Fontane Gesellschaft und würdigt seine Entschlossenheit, das Geschick des Fontane-Archivs nach nach 1990 vor allen verrückten Einfällen zu schützen. Und es ist ja nicht mehr als recht und billig, daß das Redaktionskollegium der *Fontane Blätter,* dem er nun weit über anderthalb Jahrzehnte angehört, die günstige Gelegenheit beim Schopfe ergreift, um sich die Dankbarkeit für gezeigte Kompetenz und freundliche Zuwendung vom Herzen zu schreiben.

»Nun ist es gut«, wird Peter Wruck sagen – und natürlich recht haben oder wiederum auch nicht. Das Ende eines solchen Artikels will erwogen und gültig gesetzt sein. Vielleicht trifft es eine Erinnerung, und zwar die an das Abschlußwort auf der Potsdamer Konferenz 1993, die sich mit dem »mittleren Fontane« befaßt hatte. Befürchtungen waren im Verlauf der Tagung aufgekommen, daß die Größe des Dichters durch das harte Bloßlegen biographischer und literarischer Fakten Schaden nehme. Diesen Besorgtheiten hielt Peter Wruck ein Bild entgegen, das ganz und gar zu ihm paßt. Es war der vom seinem ihm gezimmerten Sockel steigende Schriftsteller, der unversehens eine Nähe für uns gewinnt, die seine eigentliche Größe erst erkennen läßt. Heillose Bewunderung wendet sich in gehörigen Respekt. Der nimmt zu, je genauer der Blick ist, mit dem wahrgenommen wird.

Genug. Wenn es keine geschlossene Fontane-Gemeinde gibt, so gibt es doch eine sehr große. Sie wünscht Peter Wruck gute kommende Jahre, eine stabile Gesundheit und jene Heiterkeit, ohne die nichts geht und die der geheimste Grund ist, sich wieder mit Fontane zu befassen.

Roland Berbig

im Namen des Redaktionskollegiums der *Fontane Blätter*

Zum Begriff des Raumes in Fontanes später Prosa*

EVGENIJ VOLKOV

In den deutschen Romanen der siebziger bis neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts erlangt der Raum erneut die in den dreißiger bis sechziger Jahren verlorengegangene Vieldeutigkeit und Multifunktionalität: Er tritt in Erscheinung als Quelle und Katalysator der schöpferischen Bestrebungen des Menschen oder er erscheint ihm auch als etwas Feindliches, Zerstörendes. Unter diesem Aspekt wird der Raum zum Objekt für die unvernünftigen, zerstörerischen Handlungen des Menschen, der bestrebt ist, um jeden Preis seine ehrgeizigen Ziele zu erreichen. Bei den deutschen Realisten, Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, gewinnen die komplizierten, mehrdeutigen Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Raum zunehmend an Bedeutung, wobei die Kategorie des Hauses im künstlerischen System des realistischen deutschen Romans eine zentrale Rolle spielt.[1]

In Fontanes Erzählwerk bleibt der Raum niemals einfach nur Hintergrund oder erstarrte tote Dekoration; er lebt mit den Gedanken und Gefühlen der Figuren und tritt als Generator ihrer Emotionen in Erscheinung, im Kontrast oder Einklang mit deren Stimmungen. Mehr noch, er spielt die Rolle und Funktion einer nicht namentlich genannten Person und dies äußerst aktiv und wirksam innerhalb des künstlerisch-literarischen Geschehens. Es ist schwer, sich *Vor dem Sturm* ohne die häuslichen Episoden und die sorgfältig beschriebenen Interieurs oder *Irrungen, Wirrungen* ohne die Idylle von *Hankels Ablage* vorzustellen, die in die malerische Landschaft eines Berliner Vororts führt. Die Charakteristik der Personen durch die Landschaft, durch den Raum, durch das Interieur ist für Fontane ein wichtiges künstlerisches Mittel, das er in breitestem Umfang auch in *Die Poggenpuhls, Frau Jenny Treibel, Effi Briest* und anderen Werken nutzt. So steht die bescheidene Wohnung von Professor Schmidt in deutlichem Kontrast zu Treibels pompös-geschmackloser Villa, während Dörrs Gärtnerei eine patriarchalische und natürliche Insel in einer grauen Welt darstellt.

Von besonderer Bedeutsamkeit ist das künstlerische Bild des Hauses von *Effi Briest*, so zum Beispiel das Elternhaus als glücklicher Hort der Kindheit, das mehr oder weniger erzwungene Verlassen und schließlich die Rückkehr der kranken und seelisch gebrochenen Effi. Dazu steht im Kontrast das auf

Effi gespenstisch wirkende »kalte Haus« Innstettens mit dem Chinesen in Kessin. Die Einengung und Minimierung des Raumes unterstreichen die Tragödie der Effi Briest, die aus der Gesellschaft schließlich verstoßen und vertrieben wird.

Im *Stechlin* ist die Legende vom See Stechlin von tragender Bedeutung für die räumliche Gestaltung des Romans. Literaturwissenschaftler haben hervorgehoben, daß der Grundkonflikt auf die Antithese: Altes – Neues gründet,[2] die der Autor ganz offensichtlich auf eine höhere Ebene hebt: das Zeitliche – das Ewige. Eines der wichtigen Symbole der Ewigkeit ist der Stechlinsee. Durch die Legende des Sees eröffnet der Autor das erste Kapitel.[3] (Die besondere Bedeutung, die Fontane dem ersten Kapitel eines jeden Prosawerkes beimißt, ist allgemein bekannt.)

Dubslav spricht eindeutig und kategorisch vom Stechlinsee als »unsre pièce de résistance« (5, 59). Er bezeichnet ihn auch im Gespräch mit Melusine als Verkörperung der allgemeinen Verbindung von Erscheinungen und Vorgängen, als ein hochempfindliches Organ, das augenblicklich auf Vorkommnissen in den der Grafschaft Ruppin entfernten Ländern reagiert, sei es auf einen Vulkanausbruch auf Java oder auf den Ausstoß der Geysire in Island (5, 148). Eben diesen Gedanken wiederholt dann auch Melusine im Gespräch mit Pastor Lorenzen (5, 297). Ohne Zweifel haben der See und mit ihm verbundene Überlieferungen und Sagen sowie das Gutshaus und seine spezifische Atmosphäre neben den überlieferten Traditionen auf die Herausbildung der Persönlichkeit des Dubslav von Stechlin einen erheblichen Einfluß ausgeübt. Für sein Gutshaus verwendet er nicht den Begriff des Schlosses, sondern spricht nur vom Haus und formuliert in seinen Briefen »Haus Stechlin« .[4]

Dubslav versteht, daß in der Geschichte des märkischen Adels die letzte Seite aufgeschlagen ist, und der unangebrachte Hochmut vieler Vertreter dieses Standes – »Wir waren vor den Hohenzollern hier« – rufen ebenso wie die Überheblichkeit und der verlogene Patriotismus seiner Schwester (5, 176-178) bei ihm nur ein skeptisch-ironisches Lächeln hervor.

Im Gespräch mit Armgard verbindet er seine Hoffnungen mit den neuen Zeiten, daß sie als Frau seines Sohnes das Neue in das Leben des alten Hauses der Stechlin einbringen werde. Ihr nennt er auch das, was in seinen Augen von besonderem Wert ist: »Mein Museum und meinen See« (5, 308). Das Haus ist für Dubslav auch »alter Ego«, mithin Verkörperung der Individualität.

Der autobiographische Roman *Meine Kinderjahre* ist in gewissem Sinne eine Hymne an das Haus, denn mit ihm verbunden sind Stabilität, Gemüt-

lichkeit und Befolgung von Sitten und Gebräuchen. Der *Stechlin* und die autobiographische Prosa der neunziger Jahre bringen in konzentriertester Form die Vorstellung Fontanes über Zeit und Ewigkeit, über Pflicht und Gewissen, über Macht der Traditionen usw. zum Ausdruck, die in der gesamten Prosa des Schriftstellers der vorhergehenden Schaffensperiode bereits verstreut angelegt ist. In ihr wird die Charakterisierung der Figuren durch den sie umgebenden Raum fast zu einem obligatorischen künstlerischen Mittel. In *Meine Kinderjahre* erscheint wiederholt das Bild des Hauses, in dem der Dichter seine Kindheit verlebte (I, 101–105) sowie das Bild des Gartens und des Hofes (I, 108–110).

Das Haus und seine Atmosphäre werden durchleuchtet von einem Menschen, der sehr viel erlebt und erfahren hat und als ein äußerst wichtiger Faktor bei der Herausbildung der Persönlichkeit – im Zusammenhang mit der Einwirkungskraft der Eltern – zu betrachten ist (I, 212). Theodor Fontane spricht in *Meine Kinderjahre* von der Kindheit als von einem nur schwerlich zu bestimmenden Prozeß, den man definieren kann als »Geist des Hauses«, als »Atmosphäre der Familie«.

Als der Schriftsteller seinen Vater in dessen neuer Behausung in Letschin besucht, verspürt er Gefühle der Erregung und der Trauer um die Vergangenheit, als er einige Gegenstände, Möbel, Geschirr usw. aus dem alten Haus in Swinemünde sieht (I, 232–239). Die auf Fontane einstürmenden Erinnerungen an die Vergangenheit werden durch die bereits in der fernen Kindheit gehörten und erneut erklingenden Erzählungen des Vaters über die Napoleonischen Kriege, über die Mitstreiter des Imperators, insbesondere über Marschall Ney, stimuliert (I, 235). Seit den Kindheitstagen sind ihm die Lieblingsstrophen des Vaters im Gedächtnis geblieben: »Und in Poseidons Fichtenhain tritt er mit frommem Schauer ein.«

Einzelheiten über jene ferne Zeit werden auch in den Erinnerungen des Vaters und des Sohnes an die Frau und Mutter, Emilie Fontane, lebendig, die die Bewahrerin des häuslichen Herdes und der Familientradition war (I, 241–245).

Mit ihr sind im Gedächtnis des Schriftstellers unzertrennlich die Weihnachtsfeiertage in Kindheitszeiten (I, 245), die Kinderspiele (I, 249–250) sowie der Abschied vor der Abfahrt ins Gymnasium (I, 259–261) verbunden. Man muß besonders das ausgeprägte Familiengefühl hervorheben, das Fontane und vielen seiner Zeitgenossen zu eigen war und schließlich auch bei der Gestaltung des »Familienraumes« zum Ausdruck kommt. Fontane ist genau, zuweilen sogar pedantisch bei der künstlerischen Gestaltung der Familien- und Standeshierarchie; denn sie spielt mitunter sogar eine bestim-

mende Rolle im Schicksal seiner Figuren, die durch »ihren« jeweiligen Typ des künstlerischen Raumes charakterisiert werden, der sie in der jeweiligen Situation umgibt. Eine Atmosphäre der Verzauberung der Weiblichkeit und der Schönheit entsteht dort, wo die Töchter des Grafen Barby erscheinen; eines der Merkmale der Gestalt der Melusine ist das Geheimnisvolle, das Rätselhafte. Der legendäre mythologische Untertext dieser literarischen Figur ist offensichtlich: Ähnlich den Helden der mittelalterlichen Legende ist die Melusine bei Fontane die Beschützerin ihres Geschlechts, die Verteidigerin der Nächsten. Nicht zufällig hat der Schriftsteller seinen Roman *Der Stechlin* mit einem Brieffragment der Melusine von Barby an Pastor Lorenzen beendet: »...es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe der Stechlin« (5, 426).

Fontanes »niedrige« Helden errichten um sich herum in jedem »fremden« Interieur »ihren« Raum, den sie gewohnt sind, so Jenny Treibel in der Wohnung Willibald Schmidts, Helene in der Villa der Treibels.[5] Eingeschlossen und durch die Wände der bescheidenen und ärmlichen Wohnung begrenzt, wird der Raum in den *Poggenpuhls* zu einem ausdrucksstarken Symbol der Verarmung des Adelsstandes.

Die Sonderlinge bei Fontane, Willibald Schmidt, Dubslav von Stechlin, Pastor Lorenzen, die sich die Welt des Vorurteils, der Geschäftemacherei und des Pragmatismus nicht zu eigen gemacht haben, sind gewissermaßen in jeder Episode von dieser Welt durch unsichtbare Wände getrennt, hinter denen immer die Merkmale »ihres« Raumes erhalten bleiben.

Er ist durch die Merkmale einer Atmosphäre des gehobenen Intellektualismus gekennzeichnet. Daher kann der Held im *Stechlin* mit voller Berechtigung behaupten: »Mein Haus ist mein Festung.« Überheblichkeit und dummer Hochmut, die in der Gestalt der Schwester Dubslav sowie Krämerei und Geschäftemacherei, die durch Gundermann verkörpert werden, fühlen sich darin sehr unwohl. Im »Haus Stechlin« sind Eitelkeit, kleinliche Geschäftsinteressen und geistige Armseligkeit, wie sie »draußen« herrschen, nicht vorstellbar.

Im Gespräch zweier durch Lebenserfahrung klug gewordener Figuren, Dubslav von Stechlins und des Grafen Barby (Kap. 35), wird das Thema einer Schwächung familiärer Bande berührt. Dabei wird der Gedanke von dem allmählichen Verlust des Gefühls für das Haus zum Ausdruck gebracht: »Jeder lebt zuhause mehr oder weniger wie in einem Gefängnis und will weg« (5, 338).

Doch Dubslav, der nach dem Sprichwort »Wo geboren, dort auch brauchbar« lebt, kann sich nicht vorstellen, außerhalb seines Anwesens und

seiner Bewohner zu existieren (vgl. Kap. 35). Die Details des Interieurs und dessen Einbindung in die Landschaft erlangen im Roman die Funktion eines Leitmotivs: See Stechlin, große blanke Glaskugel, Rampe, zwei Aloen, »mit weißen und schwarzen Fliesen gedeckte Veranda«, eine große, etwas schadhafte Markise, ein »Rondell, in dessen Mitte, von Blumen eingefaßt, eine kleine Fontäne« plätschert, ein Aussichtsturm, Plattform mit Fahnenstange, preußische Flagge (5, 15).

Durch diese rein äußerlichen Mittel, »die Klammern«, wie sie später Virginia Woolf nennen wird, werden die Figuren enger miteinander verbunden, und es findet eine eigentümliche Korrespondenz der Episoden statt[6], die eine anschauliche Beständigkeit der Gestalt oder der Situation gewährleistet. So sind, als Waldemar und Gundermann sich aus dem Saal der Veranda begeben, insbesondere das bereits erwähnte Blumenbeet und die Fontäne im Blickfeld, die zum Gegenstand ihres Gesprächs werden (5, 41). Das Panorama der Umgebung des Anwesens – es wird von der Plattform des Turmes von Rex und Czako betrachtet – taucht erneut in der Episode mit Melusine auf (Kap. 28). Im Verlaufe dieser Wiederholung und Variierung ermöglichen diese Gegenstände Assoziationen, die eine spezifische symbolische und psychologische Tiefe gewinnen. Diese tragen zur Schaffung eines ausdrucksstärkeren reliefartigen Bildes des Gutes und zu einer tiefgründigeren Vorstellung der literarischen Figuren des *Stechlin* bei.

Die Vertreter der deutschen realistischen Schule haben die Lebensweise als Bewahrung und Reservoir der patriarchalischen (Raabe), der bürgerlichen (Th. Mann), der bäuerlichen (von Polenz), der adligen (Fontane, von Polenz, von Keyserling) sowie der nationalen Kulturtraditionen geistig verarbeitet. Die Wechselbeziehungen der literarischen Figuren mit der jeweiligen Lebensweise wurden von den genannten Autoren umfassend analysiert und hauptsächlich in zwei Varianten zum Ausdruck gebracht: Entweder läßt sich der Protagonist von der Daseins- bzw. Lebensweise überwältigen oder – im Gegenteil – er erhebt sich gegen eine immer stärker werdende Abhängigkeit. Eine geordnete Lebensweise, ein sicheres Dach über dem Kopf sowie die Bewahrung familiärer Traditionen waren für die literarischen Figuren der realistischen Autoren kein leeres Wort. Häusliche Behaglichkeit als traditioneller Faktor sowie Ausgewogenheit und Ordnung in der Lebensweise der bürgerlichen oder adligen Romanfigur gehören bei Fontane, Raabe und Thomas Mann zu den Bestandteilen der bürgerlichen Lebensweise.

Hinsichtlich der emotionalen Bedeutung und der semantischen Fülle können im *Stechlin* und in den *Buddenbrooks* die Umstände und Dinge

durchaus auf eine Stufe mit den handelnden Personen gestellt werden. Im Verständnis von Theodor Fontane und seines jüngeren Kollegen Thomas Mann ist die Lebensweise die allererste und natürlichste Sphäre der Offenbarung des Menschlichen. Das häusliche Milieu wirkt determinierend auf die Herausbildung der Eigenschaften der Persönlichkeiten, die außerhalb des Hauses gegenüber »anderen Menschen« sorgfältig verborgen bleiben. Dies darf man jedoch keinesfalls auf Dubslav von Stechlin oder auf Pastor Lorenzen beziehen. Jeder von ihnen bleibt in jeder beliebigen Situation er selbst; beide sind absolut die gleichen, sowohl im persönlichen Leben als auch in der Sphäre der Gesellschaft. In *Meine Kinderjahre* gesteht Theodor Fontane: »Das, was ich bei Zimmereinrichtungen bis diesen Tag am höchsten schätze: das Anheimelnde und Gemütliche« (I, III).

Das »Anheimelnde« und das »Gemütliche« sind Schlüsselwörter, welche die Rolle und Funktion eines Leitmotivs in *Meine Kinderjahre* besitzen. Die Wiedergabe des Vergangenen erfolgt bei Fontane nicht nur durch Gegenstände, die dem Schriftsteller seit Kindheitstagen (*Meine Kinderjahre*) bekannt sind oder durch Details des Interieurs, die heute Dubslav von Stechlin umgeben, sondern die auch in der Vergangenheit seinem Vater bzw. noch weiter entfernten Vorfahren dienten.

Die Vergangenheit wird im *Stechlin* durch die Landschaft und das Panorama des Gutes wiedergegeben. Sie sind durch kulturhistorische Exkurse in großem Maße angereichert. Diese lebendigen, reliefartigen Details sind eines der wichtigsten Objekte für die Figurendialoge. Das Ausmaß der Erfassung von Geschichte ist im *Stechlin* außerordentlich weit gefächert, vom 19. Jahrhundert zurückwirkend bis zu jener fernen Zeit, als an den Ufern des Sees wendische Stämme siedelten. Die aus jener Zeit vermutlich entstandene Legende des Sees wurde im Roman zum Faden, der Epochen miteinander verbindet. Die von Fontane gestalteten Bilder des Sees sind mit der wendischen Überlieferung verbunden. Das Antlitz der Vergangenheit tritt, wie bereits erwähnt, in den Beschreibungen des Landgutes und der umgebenden Landschaft in Erscheinung; dadurch wird die Vergangenheit dem gegenwärtigen Moment der Wahrnehmung und somit dem Romangeschehen angenähert. Die Geschichte der von Stechlins wird mit der Geschichte Brandenburgs, insbesondere mit der des märkisch-brandenburgischen Adels und schließlich mit dem »Lauf aller Dinge« verbunden. Wenn man einer Formulierung von M. M. Bachtin folgt, so hat sich die Landschaft bei Fontane und anderen deutschen Realisten seiner Zeit (vor allem bei W. Raabe) in »sein Stück Geschichte der Menschheit«, in eine im »Raum komprimierte historische Zeit»[7] verwandelt.

Bei all seiner Originalität und Unwiederholbarkeit zeugt das Schaffen Theodor Fontanes davon, daß in seinem Werk die Tendenzen ihren Niederschlag gefunden haben, die für den europäischen Roman des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind; insbesondere der künstlerisch gestaltete Raum wird zu einem immer stärker spürbaren und wirksamen Faktor. Die Empfindungen von Unfreiheit und seelischem Unwohlsein verbinden sich für die literarischen Figuren mit einem verschlossenen, eingeengten Raum, an dessen Grenzen sie ständig stoßen. Die Figuren werden in ein bestimmtes System räumlich-zeitlicher Koordinaten gestellt, mit dem durchaus offensichtlichen Ziel zu zeigen, in welchem Maße die Persönlichkeiten die Fähigkeit besitzen, das eigene Ich, die eigene Selbständigkeit und Unabhängigkeit angesichts ungünstiger oder gar feindlicher Umstände zu bewahren.

Anmerkungen

* Wir haben uns zum Abdruck dieses Beitrages entschlossen, obwohl der russische Autor wesentliche, hierzulande geläufige Literatur nicht berücksichtigen konnte.

1. Die Interpretation dieses Motivs läßt sich analog auch bei Betrachtung anderer europäischer Literaturen nachweisen, insbesondere in der russischen, englischen und französischen. F.M. Dostojewski betrachtet die Rückkehr nach Hause zu den Wurzeln als »die Grundlage einer richtigen Selbsterkenntnis« der russischen Intelligenz, als deren Rückkehr zum »heimatlichen Grund«. F. M. DOSTOJEWSKI: *Über die Kunst.* Moskau 1973, S. 351.
   Bei Dershawin, Shukowski u. Batjuschkow sind der hauptstädtischen Eitelkeit das Haus, der Herd und die Einsamkeit gegenübergestellt; im Schaffen Puschkins wird das Haus zum Symbol der sehnlichsten Gefühle und der höchsten Werte der Kultur. E. MAIMIN: *Puschkin, Leben und Schaffen.* Moskau 1981, S. 137.
   John Hunter betont in der Arbeit über die Edward-Periode, daß die Schriftsteller zu Beginn des 20. Jh. das Landhaus zum Symbol Englands gemacht haben. Der Held, der nach der Wanderschaft durch die Welt zurückkehrt, empfindet das Haus als Mikrokosmos, der ganz Großbritannien in sich einschließt. HUNTER, J.: *Edwardian fiction.* Cambridge (Mass.) Haward-Univers. Press 1982. Vgl. auch: A.A. KORABLJOW: *Das Motiv des Hauses im Schaffen von M. Bulgakow und die Traditionen der russischen Literatur/Klassik und Gegenwart.* Verlag der Moskauer Staatlichen Univers. 1991, S. 245.
2. In seinem Brief v. 08.06.1896 an C. R. Lessing legt Fontane den allgemeinen Grundgedanken des *Stechlin* und seine Idee dar: Die »Gegenüberstellung von Adel, wie er bei uns sein sollte und wie er ist«.
   Ferner hebt er besonders die wichtige sinngebende Bedeutung hervor, die die Legende vom See im Roman hat: Sie wird zu einem der wichtigsten Leitmotive des Werkes. *Fontanes Briefe in zwei Bänden.* Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1968, Bd. 2, S. 398-399.

Vgl. auch: H.D. KRAUSCH: *Die natürliche Umwelt in Fontanes »Stechlin«.* In: *Fontane Blätter* (1968), Bd. 1, H. 7, S. 342-352; W. MÜLLER-SEIDEL: *Gesellschaft und Menschlichkeit im Roman Theodor Fontanes.* Heidelberger Jb. 1960, IV, S. 121-126; F. MARTINI: *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898.* Stuttgart 1962, S. 795-797; P. DEMETZ: *Formen des Realismus, Theodor Fontane.* München 1964, S. 179-180; L. FERTIG: *Der Adel im deutschen Roman des 18. u. 19. Jahrhunderts.* Heidelberg 1965, S. 162-167; CH. JOLLES: *Und an der Themse wächst man sich anders aus als am »Stechlin«.* In: *Fontane Blätter* (1967), Bd. 1, H. 5, S. 173-181; H. H. REUTER: *Fontane.* Berlin 1968, Bd. 2, S. 638-639 u. 842-844; D. SOMMER: *Probleme der Typisierung im Spätwerk Theodor Fontanes. Der Stechlin.* In: *Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes.* Berlin 1972, S. 106-108, 115-117.

3. Die Fußnoten zum Text *Der Stechlin* und *Meine Kinderjahre* werden nach folg. Ausgabe gegeben: *Fontanes Werke in fünf Bänden.* Aufbau-Verlag: Berlin u. Weimar 1977 (Bibliothek deutscher Klassiker) mit der Band- u. Seitenbez. in Klammern.
4. Eine weitere bemerkenswerte Nuance zur Charakteristik des Landadligen »...wie er bei uns sein sollte ...« findet sich im Gespräch zwischen dem Grafen Barby und Dubslav v. Stechlin, in dem letzterer sein Gutshaus auf bäurisch-dörfliche Art und Weise als »Meine alte Kate« bezeichnet (5, 338).
5. Hier sei nur auf folgendes Beispiel hingewiesen: Als Jenny Treibel in der bescheidenen Wohnung Willibald Schmidts erscheint, entsteht sofort eine sich immer stärker verdichtende Atmosphäre der Heuchelei, der Unaufrichtigkeit und einer faden Sentimentalität. Dies wird bereits sichtbar durch die Bemerkung der Witwe Schmolke, die die gesellschaftlichen Spielregeln ausgezeichnet beherrscht: »Ach Frau Frau Kommerzienrätin..... welche Ehre....« (3, 179).
   Sie begreift, daß dieser Besuch bei weitem nicht uneigennützig ist. Das wird auch durch das Gespräch der Kommerzienrätin mit Corinna (3, 179-187) bestätigt, indem Jenny T. der Tochter des Prof. Schmidt mit Taktlosigkeit erklärt, warum und wieso sie eingeladen wird (3, 182). Willibald Schmidts feine Ironie diskreditiert diese Gefühlsergüsse. Die Ironie des Autors und der Figur sind eindeutig verschmolzen: »Als wir jung waren, da lebte man noch in Phantasie und Dichtung« (3, 185). Der Professor spielt seine Rolle »mit dem Ernst eines Großinquisitors« (3, 185); mit einem vernichtenden Resumé zieht er das Fazit aus dem Besuch der Kommerzienrätin: »Ein Musterstück von einer Bourgeoise« (3, 186).
6. Die Wiederholung einundderselben Situation im *Stechlin*, die Ankunft von Czako und Rex in den Anfangskapiteln, der Besuch der Barbys zu einem späteren Zeitpunkt usw., die Einführung der gleichen Details des Panoramas des Landgutes in diese Szenen haben die Aufgabe, die Veränderungen, die im Schicksal und im Charakter der Figuren vor sich gegangen sind, hervorzuheben und den Eindruck für die Dramatik der Veränderungen sowohl in der äußeren Welt als auch in der menschlichen Seele zu verstärken. Die sich wiederholenden Details von Landschaft und Interieur werden in den verschiedenen Episoden zum »Klingen« gebracht.
7. M.M. BACHTIN: *Die Ästhetik des literarischen Schaffens.* Moskau 1979, S. 231.

Das Autobiographische und das Biographische bei Theodor Fontane

Symposium vom 18. bis 20. September 1996 in Bad Freienwalde

Wien oder Strasbourg, Paris oder London – das sind die Orte, wo man tagt, wenn es um Robert Musil oder etwa um Hugo von Hofmannsthal geht. Fontane vereint die Wissenschaftler aus Australien, England, Frankreich, der Schweiz und Deutschland in Bad Freienwalde. Der Ort liegt im Landkreis Märkisch-Oderland, an den nordöstlichen Abhängen des Barnim. Ihn ziert ein frühklassizistisches Schlößchen, nicht zu reden von der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Nikolaikirche und einem Lenné-Park. Walther Rathenau besaß hier ein Haus, Adolph von Menzel suchte dort Erholung und Franz Kugler verbrachte seine Sommermonate in dem Oderbruchstädtchen. Fontane hat Freienwalde natürlich in den *Wanderungen* beschrieben – als »ein Badeort, eine Fremdenstadt«, die das »auf Schritt und Tritt zur Schau« trage. Das sind selige Erinnerungen. Heute diktieren Arbeitslosigkeit und Überalterung die Entscheidungen der Stadtväter und -mütter, man träumt davon, zu werden, was man war.

Das müßte nicht erwähnt werden, hätte es nicht auch die Entscheidung beeinflußt, das Symposium der Theodor Fontane Gesellschaft gerade an diesem Ort stattfinden zu lassen. Man muß, ehe über die wissenschaftliche Fachtagung zu berichten ist, die ausgezeichneten Rahmenbedingungen nennen, die zum Gelingen der Veranstaltung wesentlich beigetragen haben. Das gilt vornehmlich für die Tagungsstätte, die Konzerthalle, eine ehemalige Fachwerkkirche. Sie ermöglichte räumlich, was den Organisatoren als Idee vor Augen stand: Wissenschaftler und Fontane-Liebhaber auf einem Symposium zusammenzuführen und zu Gesprächspartnern werden zu lassen. Ein großer Tisch bildete die Mitte, um den sich die Beiträger und Veranstalter versammelten, hinter denen sich dann sogleich die Stuhlreihen für die beteiligten Gäste und Teilnehmer anschlossen. Von Grenze konnte keine Rede sein. Der Fachdialog, an dem beiden Seiten lag, wurde möglich, und er gab dem Symposium sein eigenes Profil. Die organisatorische Vorbereitung lag bei Erika Bruhns, Wolf Smend und zum Schluß auch Gerhard von Forster von der Fontane Gesellschaft. Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft war es möglich, das Symposium international zu besetzen, da sie den ausländischen Gästen Zuschüsse zahlte.

Die wissenschaftliche Vorbereitung hatten Peter Wruck und Roland Berbig von der Humboldt-Universität Berlin übernommen. Die Überlegung, auf Autobiographie und Biographie das Tagungsinteresse zu konzentrieren, schloß sich an die Themen der Konferenzen 1986 (Fontane im literarischen Leben seiner Zeit) und 1993 (der »mittlere« Fontane) an, die gerade auf diesem Feld Forschungslücken offenbart hatten. Bei der Auswahl der Beiträgerinnen und Beiträger war bewußt nicht eine methodische Richtung favorisiert worden, sondern Wert auf die ganze Bandbreite wissenschaftlicher Arbeitsintentionen gelegt worden. Auch die Entscheidung, das Gelingen einer Konferenz nicht an renommierten Namen auf der Beiträgerliste festzumachen, hat sich bewährt. Da die *Fontane Blätter* 1998 einen Doppelband herausbringen werden, dessen Inhalt sich aus den Ergebnissen des Symposiums herleiten soll, erübrigt sich hier das ausführliche Referat der Einzelbeiträge. Wichtig indes scheint, einige Tendenzen zu markieren, die während der drei Tage ins Auge fielen.

Nachdem Helmuth Nürnberger als Vorsitzender der Fontane Gesellschaft die Konferenz eröffnet hatte, hielt Peter Wruck den Eröffnungsbeitrag, der die Tragweite des Veranstaltungsthemas auf die Frage nach den »wunden Punkten« biographischer und selbstbiographischer Darstellungen Fontanes zuschnitt. Schon bei ihm wurde deutlich, daß aus den Ergebnissen der neueren Biographieforschung, wie denen der Franzosen Pierre Bourdieu und Pierre Lejeune und den deutschen Bemühungen (mittlerweile mit eigenen Institutionen und Publikationsorganen wie der Zeitschrift BIOS) erheblich Kapital zu schlagen ist. Der passionierte Biograph Fontane, der eine schier unüberschaubare Fülle von sich verfehlenden und gelingenden Lebensbeschreibungen hinterlassen und seinen eigenen Lebensgang wiederholt von den Fakten abweichend geschildert habe, biete sich geradezu als Modell für eine so intendierte Forschung an. Der Reiz am Aufdecken der Differenz zwischen biographischem Fakt und autobiographischer Unwahrheit stumpfe allemal rasch ab. Moralisieren ermüdet und verbreitet Langeweile. Spannend indes ist, so Wruck, was Literatur erzeugte, aufschlußgebend die literarische Äußerung selbst, die nicht minder mitteilsam ist wie die selbstbiographische Unterlassung oder Entstellung. Hubertus Fischer bezeichnete später Fontanes Umgang mit eigenen Lebensfakten als »Verschiebung«. Mehr oder minder würde Fontane die meisten Lebensumstände benennen, aber in einer zeitlichen Differenz zum tatsächlichen Geschehen. Diese Verschiebung in ihrer literarischen Intention sei das eigentlich Aufregende. Wruck demonstrierte bereits in seinem Beitrag Ähnliches an Fontanes kleineren Lebensdarstellungen und natürlich an den

großen autobiographischen Schriften aus den neunziger Jahren, wobei er den Gründen und Folgen der »Euphemisierung« (Bourdieu) nachging.

Damit waren Stichwörter ausgegeben. Sie lieferten besonders für die Diskussion, die sich an die meisten Beiträge anschloß, orientierende Anhaltspunkte, wurden dort um weitere ergänzt und verhinderten Ausuferungen. Die Beiträge, die folgten, gruppierten sich um zwei Komplexe: im ersten stand Fontanes autobiographisches Werk im Mittelpunkt, im zweiten die facettenreichen Spiegelungen, in denen sich Autobiographisches im Erzählwerk einzeichnete. Die gefragtesten angrenzenden Wissenschaftsbereiche waren die Historik und die Psychoanalytik. Die traditionelle Literaturgeschichte war nur am Rande vertreten, während sich die Erträge neuerer Erzählforschung als gewinnbringend erwiesen. Die Fraktion der Historiker, die sich um Hubertus Fischer (Hannover) und Rudolf Muhs (London) gruppierte, demonstrierte einmal mehr, was alles zutage tritt, wenn man Fontanes Texte als historisch-literarische Zeugnisse ernst nimmt und sie einer gewissenhaften Prüfung unterzieht. Dabei gab das Jahr 1848 für Fischer ein so dankbares Stoffgebiet ab wie für Wulf Wülfing (Bochum) der preußische Kalender, der in die Geschichte von *Effi Briest* eingewoben ist und sie mythisierend strukturiert. Stefan Neuhaus (Bamberg) nahm sich Fontanes journalistische Texte vor, um zu sehen, wie hier Erlebtes zu Literatur wurde. In den eher journalistischen Bereich gehören auch jene Aufzeichnungen über bildende Künstler, über die Stefan Greif (Paderborn) sprach, um dabei eben dem »passionierten Biographen« Fontane nachzugehen.

Während diese Beobachtungen dankbar registriert wurden, forderten die der psychoanalytischen Fraktion (hier nichts als ein grober Behelfsbegriff, um eine Richtung zu verdeutlichen) zur lebendigen Debatte heraus. Einmal mehr war es Paul Irving Anderson (Aalen), an dem sich die Geister schieden, als er seine Versteckspieltheorie am Werk Fontanes, aber auch gleich grundsätzlich vorexerzierte und dabei soweit ging, aus Kessin die kesse Stadt – Berlin werden zu lassen. Nicht nur Günter de Bruyn erhob Einspruch, Helmuth Nürnberger und andere folgten. Wichtiger fast als diese bis zum Äußersten gehende These Andersons war das Forschungsfeld, für das sie stand. Michael Masanetz (Leipzig) zeigte das bei seinen Überlegungen zur psychographischen Codierung von *Meine Kinderjahre* und Regina Dieterle (Zürich) in ihrer Beschreibung der erotisierten Beziehung zwischen Fontane und seiner Tochter Martha. Gerade der letzte Beitrag, der vorführte, wie ein Thema, das in der Regel nicht ohne terminologische Ausgrenzung oder schlecht-kaschierte Anzüglichkeit auskommt, in jeder Hinsicht

angemessen zu behandeln ist, schlug das Publikum in seinen Bann. Aus anderem Blickwinkel – dem der gemeinsamen Korrespondenz – näherte sich Franz Schüppen (Herne) diesem heiklen, aber aufschlußreichen Verhältnis Fontanes zu seiner Tochter. Auch die weiteren Arbeiten, die die biographischen Spuren in den erzählenden Werken identifizierten, fanden aufmerksame Zuhörer: Heide Streiter-Buscher (Bonn) wählte sich dafür den *Stechlin* und Michael Scheffler (Göttingen) die *Poggenpuhls.* Gleiches gilt für die Einzeluntersuchungen zum autobiographischen Werk, die allesamt unterstrichen, daß hier der Nachholbedarf – besonders auch nach den jüngsten Editionen – besonders groß ist. John Osborne (Coventry) referierte über Autobiographisches in *Kriegsgefangen* und *Aus den Tagen der Okkupation* und Roland Berbig (Berlin) ging anhand der England-Tagebücher der Frage nach, warum die Selbstfixierung in diesen diaristischen Aufzeichnungen mißlingt und zog für die Analyse u.a. Pierre Bourdieus Schriften zur Biographik und über den »feinen Unterschied« heran.

Drei Beiträge bleiben zu nennen, die sich nicht zwingend einzelnen Gruppen zuordnen lassen, die jedoch für die Bandbreite des Themas sprechen und deshalb keineswegs nur der Vollständigkeit wegen aufgelistet werden sollen: Karl Eh (Spardorf) beschrieb Fontanes Rolle in den Lebenserinnerungen von Moritz Lazarus, die dessen zweite Frau niederschrieb, Helmut Richter (Berlin) stellte mit Nachdruck neben den märkischen Dichter Fontane das Schriftsteller-Porträt von Franz Ziegler – und Christian Grawe (Melbourne) zeigte, daß der Frivolität im Erzählwerk Fontanes gleichfalls eine autobiographische Dimension zukomme. Dieser Beitrag, auf erwartet amüsante Weise vorgetragen, sorgte für Diskussion, in der Wülfing die Beobachtung formulierte, ob eventuell die »Moderne« begonnen habe, als Nervosität – ein Gegenwort zu Frivolität – positiv konnotiert worden sei.

Diese und ähnliche Äußerungen während der lebendigen Aussprache nach den Vorträgen war das eigentliche Salz des Symposiums. Die zahlreichen Wortmeldungen – aus den Reihen der Wissenschaftler ebenso wie aus denen der durchweg kompetenten Zuhörerschaft – bewiesen das Interesse und regten zu Neuem an. Das Resümee, das Peter Wruck zum Schluß zog, fiel positiv aus, ohne daß es die Lücken, die blieben, zudeckte. Über die vielen Fäden zwischen Werk und Biographie bei Fontane sei man nun besser im Bilde, der Blick sei für die unterschiedlichen Formen, in denen die Selbstthematisierung erfolgt sei, geschärft. Unentschieden ist, mit welchem methodischen Verfahren und dem dazugehörenden Instrumentarium man den differenzierten autobiographischen Einzeichnungen beikommen könne. Das Symposium endete mit einem Plädoyer für den Zugriff auf Nachbar-

disziplinen und einer Warnung vor der Gefahr, über der eigenen Methode zu übersehen, was die anderen leisten. Gewiß, das weiß man, aber weiß man es wirklich? Beherzigt jedenfalls, davon zeugt die Fontane-Forschung, wird es kaum. Auf die in Vorbereitung befindliche Publikation, der weiteres Material zum Thema zugefügt werden soll, darf man sich freuen. »Fontane lebt«, hieß es in einer Konferenz-Notiz des *Oberbarnim-Echo* vom 21./22. September 1996. Ironisch oder symbolisch? Und zu wessen Nutzen? Das Symposium hatte seinen Ort gehabt – und es war für drei Tage der richtige gewesen.

Die Redaktion

Diskussion

Sozialisationsspiel Literatur. Zur Problematik seiner Modellierung im diskursanalytisch-feministischen und im Freudschen Ansatz. Kritische Überlegungen anhand dreier neuerer Arbeiten

ANTJE HARNISCH: Keller, Raabe, Fontane. Geschlecht, Sexualität und Familie im bürgerlichen Realismus. Frankfurt/M u.a.: Lang 1994. 199 S. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 46); HELGA KRAFT, ELKE LIEBS (Hrsg.): Mütter, Töchter, Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993. 346 S.; SUSANNE MEYER: Literarische Schwestern: Anna Ozores – Effi Briest. Studien zur psychosozialen Genese fiktionaler Figuren. Aachen: Shaker 1993. 192 S. (Reihe Literaturwissenschaft)

MICHAEL MASANETZ

Alle drei Bücher (zwei Dissertationen und ein Sammelband) widmen sich Themen, die irgendwie auf den offenliegenden oder verborgenen Kern moderner Literatur verweisen: die familiare Sozialisation und ihre Folgen. Deren Bedeutung für die Fontaneforschung ist zwar lange erkannt, aber die sozial-psychologisch fundierte Analyse und Beschreibung ihrer Gestalt in den Texten erfolgte in der Germanistik – anders etwa als beim »Gegenstand« Keller – bisher eher punktuell. Um so gespannter ist man stets auf Untersuchungen, die übergreifendem Erkenntnisinteresse verpflichtet, ein komplexeres Modell recht eigentlich benötigten. Meist jedoch mangelt es hier an Wissen über das spezifische Objekt, die Modelle tragen wenig zum Textverständnis bei, sondern bestätigen vor allem sich selber. Wie sieht es damit bei unseren Autorinnen aus, was leisten ihre Ansätze, wurden neue Einsichten gewonnen? Antje Harnischs Doktorarbeit, in Madison/Wisconsin entstanden, basiert auf diskurstheoretischen Ansätzen, solchen der sogenannten sex- and genderstudies und Althussers Ideologiebegriff. Harnisch betrachtet »den bürgerlichen Realismus als einen Diskurs, der neben (...) dem medizinischen und juristischen Wissen und Realität produziert«. Die einzelnen Texte wären dann »Bestandteil einer historischen Diskursformation (...) Teil eines sinnerzeugenden Systems«; sie »bilden Wirklichkeit nicht ab, sondern stellen diese auf spezifische Weise her«. Die Verfasserin interes-

siert nun, »inwieweit dieser Diskurs dominierende Diskurse der Zeit reproduziert und inwieweit er sie in Frage stellt (...) in bezug auf Geschlecht, Sexualität und Familie« (S. 5f.). Dies sei »zum Teil im Text explizit angelegt«, zum Teil müsse »man die einzelnen Texte gegen den Strich lesen« um das »Unbewußte des Textes (...) zu enthüllen«. Ein solches Konzept könnte sich als produktiv erweisen, zumal Harnisch den von ihr ausgewählten Künstlern ein Hinausgehen über »die Ideologie des frühen Realismus (...) eines Freytags oder *Stifters*« (kursiv d. Verf.; S. 6, 180f.), also auch kritisches Reflektieren von »Kategorien wie Wahrheit, Wirklichkeit und Natur« sowie subjektive Brechung der Realität bescheinigt (sie meint damit sicher eine besondere Qualität von Diskursintegration, – natürlich »bricht« auch Freytag). Wenn dann aber als ein Ergebnis der Arbeit formuliert wird: »Der Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konstruiert Geschlecht auf komplexe Weise, wobei die dominierenden Diskurse der Zeit gleichzeitig reproduziert und in Frage gestellt werden« (S. 176, 181), so ist das ziemlich enttäuschend: man weiß dergleichen schon. Das Auf-Modern-Paraphrasieren alter Erkenntnisse mag unter der Bedingung akzeptabel sein, das eine Fülle von unbekannten Details geliefert wird, die zu deren konkreteren Bestimmung führen. Auf welche Weise verfahren die großen Realisten genau mit den Diskursen der Zeit, was ist die »Differenz, die sie an andere, wirkliche und mögliche, gleichzeitige oder in der Zeit entgegengesetzte Aussagen«[1] anfügen – that's the question. Es wäre systematische Archäologie zu treiben. Die Verfasserin versucht gewissermaßen eine Sparvariante, indem sie mal hier und mal da ein wenig im Sande herumstochert. So gelingen ihr zwar einige kleinere »Scherbenfunde«, wozu etwa der Zusammenhang von sexologischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts über weibliches Reiten mit den Strand»ausflügen« Effis und Crampas gehört (S. 150), die Möglichkeiten einer historischen Diskursanalyse schöpft aber Harnisch nicht annähernd aus. Das ist auf drei Gründe zurückzuführen. *Erstens* hat sie ihren Gegenstandsbereich viel zu groß gewählt: Diskursanalyse, die den Namen verdient, bedeutet – zumal bei Keller, Raabe und Fontane, die ihren »Honig von überallher saugten« – Schwerstarbeit beim Umgang mit den Quellen. Harnisch zieht zur Rekonstruktion des zeitgenössischen Diskurses fast nur die einschlägigen sozialgeschichtlichen Darstellungen heran, ihr Quellenmaterial ist nicht schlecht ausgesucht, jedoch quantitativ zu dürftig und letztlich zu unspezifisch. Es fehlen vor allem solche Quellen, die die Vermittlung von Diskursen dokumentieren (nachweislich oder wahrscheinlich gelesene Zeitungen, Zeitschriften, Bücher etc.) und die nähere »Umwelt«, den relevanten Diskurskontext von Autor und Text bilden. Harnischs

methodische Unsicherheit sei an einem – zugegeben krassen – Beispiel aufgezeigt. Sie will zeigen, daß die Hochzeit des Heidereiters mit Hilde in Ellernklipp geltendem Recht widerspricht: »Nach dem geltenden Recht der Zeit, das hier von der Vaterfigur aufgerufen wird, sind sexuelle Verhältnisse mit angenommenen Kindern unzulässig« (S. 131), belegt diese interessante Annahme jedoch explizit mit dem BGB von 1896! Das galt aber weder im Stolberg-Wernigerode des 18. Jahrhunderts (dem Vorbild des fiktiven Chronotopos) noch – was schwerer wiegt – zur Entstehungszeit des Romans. *Zweitens* hat Harnisch ihren Diskursbegriff aus germanistischer Sekundärliteratur (Vgl. Anm. 13). Lediglich Foucaults *Sexualität und Wahrheit* wird dreimal eher beiläufig zitiert. Außerdem bedarf es für literaturwissenschaftliche Zwecke ohnehin einer Konzeptualisierung Foucaults – wie etwa Jürgen Links Interdiskursanalyse –, sonst bleiben einige vage Leitgedanken des Franzosen, die kein systematisches Modell sind und bestenfalls eine intuitive Methodik generieren. Folgendes Beispiel repräsentiert das Vorgehen der Verfasserin Briests Protest gegen die Anrede »Hoher Herr« im Polterabendstück deutet Harnisch platt als »Widerstand gegen die geschlechtsspezifische Hierarchie und patriarchalische Machtstruktur in der Ehe« (S. 145). Sie berücksichtigt hier – wie fast immer – den (Kon)text überhaupt nicht, so daß ihr die Tiefenschicht des Textes verschlossen bleibt, in der für Harnischs Fragestellung einiges zu finden wäre. (Daß ihre Behauptung dennoch einen Aspekt in *Effi Briest* trifft, versteht sich, man kann dergleichen – nur besser begründet – auch bei Peter-Klaus Schuster, bei Dirk Mende, Norbert Frei und in jeder Unterrichtshilfe nachlesen: es ist allerdings wirklich nur *ein* Aspekt des Ehethemas im Roman.) Die Crux von Diskursanalyse der strengeren Observanz stellt deren – zumindest theoretische – Rigidität bei der Ablehnung von Hermeneutik und Interpretation dar. Hier mißachtet schon Foucault allgemein geltende Auffassungen der Semiotik. Wie will man Differenzen, also Bedeutungsunterschiede, feststellen, wenn die Mehrstimmigkeit von literarischen Aussagen – mit »Aussagen« meint Foucault keineswegs die (eindeutigen) der Logik – nicht vorher auf Bedeutungen hin interpretiert wird. Harnisch ahnt – ohne das Dogma des Interpretationsverbots zu reflektieren –, daß sie bei der Benutzung von literarischen Texten »als kulturelle Dokumente (...) der inhaltlichen sowie vor allem der formalen Komplexität der einzelnen Texte nicht immer gerecht werden« kann (S. 7). Und damit eigentlich auch ihrer Aufgabenstellung kaum! Die Beobachterperspektive gegenüber Kunst ist nur im Junktim mit der Teilnehmerperspektive als Interpret ertragreich. Verzicht auf Interpretation reduziert nämlich die vielen Stimmen und »Aussagen« eines Kunstwerks auf plane

Oberflächenphänomene, die sehr oft *nicht* der Subjektposition des Autors, seiner Stellung im Diskurs entsprechen, die Harnisch ja herausfinden und beschreiben will. Sie befindet sich gleichwohl in einer Teilnehmerperspektive, allerdings nicht als Rezipient von Literatur, sondern als Exponent von Feminismus. Und damit zu *drittens*. Entgegen der sachlich formulierten Aufgabenstellung ist ihr Lösungsversuch affektiv-wertend überformt von einer aus Sozialwissenschaft und Diskursanalyse entlehnten These, die an sich plausibel ist, aber gemeinhin von den FemministInnen der sex- and genderstudies brutal instrumentalisiert wird. Es handelt sich um die Annahme, daß »gender«, unterschieden von »sex«, dem natürlichen Geschlecht, historisches und machtimprägniertes Wissen ist, welches die biologische Polarität mit Bedeutung belegt, Rollenzuschreibungen und -annahmen erzeugt, den medizinischen, moralischen, juristischen Diskurs und auch die Frauen-Männer-Bilder in der Literatur dominiert. Für Harnisch und andere stellt sich demnach Geschlecht als »ideologisches soziokulturelles Konstrukt« dar, »Ideologie« versteht sie zunächst mit Althusser neutral »als System von imaginären Repräsentationen, die jeweils reale Beziehungen und Verhältnisse organisieren« (S. 1). So weit, so gut. Es zeigt sich dann aber bald, daß die negativen Konnotationen der Begriffe »Ideologie« und »Konstrukt« – Willkürlichkeit und Machtwillen (der Männer) – die Verfasserin eher leiten als deren wertfreie Denotate. (Den Konstruktionsbegriff, der die informationsorganisierende Orientierungsleistung einschließt, expliziert sie erst gar nicht.) Harnisch benutzt diese Termini wie eine TerminatorIn, sie »erledigt« mit ihnen die sogenannten »Männerphantasien«, also fast alle Weiblichkeitsbilder der Kulturgeschichte. Ihr verräterrisches Lieblingstätlichkeitswort dabei heißt »entlarven«, der Rezensent hat es – en passant – sechzehnmal gezählt, hinzu kommen noch Substitute. Hier hört Wissenschaftlichkeit auf, und Ideologie im pejorativen Sinne greift Platz. Wie alle FeministInnnen ihrer Provenienz (es gibt auch sehr andere) begreift Harnisch nicht, daß »Männerprojektionen« etwas abbilden, nämlich phylo- und ontogenetische Menschheitserfahrung, mit der Geschichte immer schon beginnt: deshalb zum Beispiel die Ubiquität ähnlicher Weiblichkeitsmythen in fast allen Kulturkreisen, deshalb dann andererseits die Dynamik des Vater-Mutter-Kind-Dreiecks seit der frühen Neuzeit. Geradezu naiv ist ihre Attacke auf Gerhard Kaisers These zu Keller: »Die Deutung der Familienstruktur als gekennzeichnet durch einen schwachen Vater widerspricht (...) den in meiner Einleitung referierten historischen Analysen der Familie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.« (S. 30) Hier verwechselt sie rechtlichen Status der Frau und lebensweltlich-familiare Realität der modernen

Kernfamilie, in welcher der Ernährer und Patriarch außer Haus ist (tatsächlich oder mental) und der juristisch entrechteten Mutter die alltägliche Verfügungsgewalt über dasselbe überlassen muß, was die schleichende Entmachtung des Hausherrn – einhergehend mit u. U. pathogener Beziehungsintensität zwischen Mutter und Kind – zur Folge hat. Dies ist ein durch Harnisch in ihren Analysen von *Effi Briest* und *Unwiederbringlich* – wohl aus ideologischen Gründen – ausgespartes Fontanethema par excellence. Denn obgleich sie Irmgard Roebling rüffelt, die Feministin aus dem anderen Lager, weil diese »mit dem Mütterlichen Natur, Sinnlichkeit, Ganzheitlichkeit und Liebe konnotiert« – und so den »Diskurs der Geschlechtscharaktere als dauerhaft verbindlich« festschreibe (S. 79), konstatiert die Verfasserin auf S. 180 wohlwollend, daß Raabes alternative Familien »weitgehend weiblich definiert« und »durch solidarische, zärtliche Beziehungen zwischen Müttern und Töchtern« charakterisiert sind. »Solidarische Weiblichkeit« ist legitim, pathogene Mütterlichkeit existiert nicht, im übrigen sind die menschheitsgeschichtlichen Weiblichkeitskonnotate Konstrukte machtgieriger Patriarchen. Permanent wechseln affektive Sprache der »Ideologiekritik« und neutrale Beschreibungssprache, werden die gleichen Sachverhalte einmal negativ und ein andermal positiv bewertet (die Frau als elementares Naturwesen ist »ideologisches Konstrukt«, aber auch eine substantielle Bedrohung für »die männlich dominierte Ordnung« S. 149 usw.). In seiner Simplexität und bilderstürmerischen Attitüde erinnert dieses Verfahren den gelernten DDR-Bürger an alte Zeiten. Es hat zu tun mit der seltsamen Ortlosigkeit der ganzen Richtung in ihren eigenen (Reiz-)Themen und nimmt m. E. – siehe die Abwehr der Mütterlichkeitssemantik – im Schutzmantel von political correctness bereits gefährliche Züge an.

Punkt drei der Kritik an Harnisch gilt grundsätzlich auch für den – allerdings sehr heterogenen – Sammelband, der insgesamt fünf AutorInnen vereint. Neben den HerausgeberInnen untersuchen noch Ann Marie Rasmussen, Martha Kaarsberg Wallach und Barbara Kosta, wie sich das Motiv in der deutschen Literatur vom frühen dreizehnten Jahrhundert (das Lehrgedicht *Die Winsbeckin*) bis 1985 (Dagmar Chidolues *Lady Punk*) darstellt. Ihr Vorgehen ist im allgemeinen beschreibend; die dreizehn Hauptbeiträge handeln ihren Gegenstand auf engstem Raum ab – z. B. Wallach je ein Drama von Lessing, Lenz, Wagner, Schiller und Goethe auf zwanzig Seiten – und wirken deshalb manchmal eher wie (durchaus informative) Beiträge zu einem motivgeschichtlichen Lexikon denn wie Analysen. Den feministischen Sauerteig bringt Helga Kraft mit Vor- und Nachwort in das Buch: »Erst in der jetzigen postmodernen Zeit wird der künstliche Essentialismus

(der zugeschriebenen Weiblichkeit – Verf.) auf breiter Ebene als Konstrukt entlarvt.« – so tönt sie da auf S. 1, und man ist versucht, es gleich zuzuklappen. Erfreulicherweise geht dieser Teig nur an wenigen Stellen der Hauptbeiträge – selbst der drei ihrigen – auf. Wie sich sachliche Einsichten gegen ideologische Vorannahmen wehren, zeigt schön der semantisch widersprüchliche Passus, in dem Kraft die vier Seiten zu *Effi Briest* resümiert: »Martha Wallach weist darauf hin, daß es teilweise sogar die ›bösen‹ Mütter sind, die ihre Mädchen verschachern, um durch die Töchter ihre eigenen Wünsche zu erfüllen (...) So sehen es männliche Autoren, deren Texte – gegen den Strich gelesen – aber auch erkennen lassen, daß die Macht im häuslichen Reich der Mutter und der Tochter gehört.« (S. 2). *Das* braucht man bei Fontane *nicht* gegen den Strich herauszulesen, so sieht er – ein Mann – die Lage und stellt sie im Klartext dar. Krafts sprachliche Windung ist ein Ikon der theoretischen Aporie dieser Spezies Feminismus. Was Wallach anbelangt: Sie stützt sich ausschließlich auf Mende und den wichtigen Aufsatz *Verschwiegene Ambivalenz* von Heidy Margret Müller, sie konnte damit kaum etwas falsch machen, sagt aber der Fontane-Forschung auch nichts wesentlich Neues. Wichtig ist die Beobachtung, daß Effi in den »Beziehungen zu ihrer Tochter (...) unter dem Wiederholungszwang zu stehen (scheint), dem Kind nicht genügend Liebe, Zuwendung und Verständnis entgegenzubringen und ihr damit dasselbe anzutun, was auch ihr von ihrer Mutter angetan wurde« (S. 108). Hier wäre der Ansatzpunkt für eine vertiefende psychologische Modellierung, allerdings handelt es sich keineswegs um einen Wiederholungszwang, sondern um soziale Vererbung von pathologisch verzerrten Beziehungsstrukturen. Der Umgang mit Psychologie in Kraft / Liebs ist nicht nur – je nach VerfasserIn differierend – selektiv, partikulär und eklektisch, er ist auch höchst widersprüchlich. Auf S. 1 wird die Psychoanalyse verteufelt, auf S. 2 wie selbstverständlich ein Freudsches Theorem benutzt. Meistens geht diese »Methode« auf das Konto Helga Krafts. In ihrem ansonsten informativen, weil hauptsächlich referierenden Nachwort scheut Kraft gelegentlich die Unwahrheit nicht. Sie wirft Christiane Oliviers Buch *Jokastes Kinder* vor, bei allem Bemühen, die Frauen von der »Freudschen Marginalisierung« zu befreien, selbst »marginal« zu bleiben, da die Autorin »weiterhin zum Beispiel Penisneid als gegeben angenommen« habe (S. 324). Das ist eine glatte Verkehrung ins Gegenteil (vgl. Olivier S. 23 u. 25) – und hoffentlich nicht das Bauprinzip ihres Referierens. Es müßte selbst den Gegnern psychologisch/psychoanalytischer Literaturbetrachtung einleuchten, daß bei den hier verhandelten Themen dergleichen – und zwar als konsistentes Beschreibungsmodell – vom Gegenstand

geradezu zwingend gefordert wird, komplementär zu sozialgeschichtlich/diskursanalytischen Verfahren, mit diesen in eine hermeneutische Gesamtperspektive integriert, aus der heraus die Antworten auf spezielle Fragen erst gewonnen werden können. Die solide komparatistische Arbeit Meyers (zugleich Göttinger Dissertation) beruht – mit einer gravierenden Einschränkung – auf ähnlichen methodologischen Vorüberlegungen (S. 3). Sie ist der Grundannahme verpflichtet, daß die »Persönlichkeit eines Individuums aus einem Ensemble von Erfahrungen in dessen subjektiver (individueller) und objektiver (sozialer, politischer) Realität erwächst, (die dann – d. Verf.) Eingang in eine künstlerische Objektivation dieses Individuums finden.« Ausgehend von »auffallende(n) Parallelen in Stoffwahl und -gestaltung« in den Romanen *Effi Briest* und *La Regenta* von Leopoldo Alas (Clarin) will sie »einen Beitrag zur Beantwortung der Frage nach möglichen Gesetzmäßigkeiten beim Zustandekommen von ähnlichen literarischen Objektivationen leisten« und »verbindet dabei eine psychoanalytisch fundierte Textanalyse mit sozialgeschichtlichen Erkenntnissen« (S. 3). Zunächst beschreibt Meyer die »vergleichbaren Gesellschaftsstrukturen in Spanien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts« (S. 3), dann »die individuelle Persönlichkeitsentwicklung« (S. 4) der Autoren. Dabei geht es ihr vor allem um spezifische Erlebensweise von gesellschaftlicher Realität, vermittelt durch die bürgerliche Kleinfamilie und deren Sozialisationskonstellation, die das Wechselspiel von politischer Akzeptanz und/oder Anpassung einerseits und Opposition andererseits erklären hilft, welches nun – wie Meyer meint – die bereits »vorhandene neurotische Dimension« vertieft und in »Durchdringung mit dem neurotischen Potential der herrschenden sozialen Strukturen« in die Werke eingehen, ja diese mit hervorbringen. Ein vielversprechender (von Sartre entlehnter) Ansatz, der auch einige für die Fontaneforschung wichtige Ergebnisse zutage fördert, besonders in Hinblick auf die Biographie, leider weniger für die Interpretation des Romans. Bei ihrem Versuch, die »neurotischen Elemente« (S. 6) in den Romanen herauszuarbeiten, die »Anteile« des »Unbewußten« der Autoren, operiert Meyer fast nur mit Freuds *Traumdeutung* sowie verwandten Schriften; Statt Freuds Konzept der Traumarbeit (manifester Inhalt und latenter Traumgedanke, Verdichtung, Verschiebung usw.) als Anleitung für den Aufbau eines semiotisch-hermeneutischen Modells anzusehen, setzt sie – zwischen Traum und Text keine Analogiebeziehung, sondern ein Gleichheitszeichen annehmend – rabiat Freuds Symboldeutung ein. Den Effekt einer solchen manischen Suche nach Sexualsymbolik hat dieser selbst schon beschrieben: »Bei der Deutung ergibt sich dann etwas, was allgemein

Anstoß erregt. Die Symboldeutungen sind (...) sehr monoton. Das mißfällt jedem, der davon erfährt; aber was ist dagegen zu tun?«[2] In unserem Falle fällt die Antwort leicht: Meyer hätte aus zwei Gründen auf sie verzichten sollen und können. Erstens: Fontanes (und auch Clarins) Romane sind keine Träume, sondern hochartifizielle Texte, deren *Bewußtes* erst einmal analysiert werden muß, dazu gehört die bewußte Symbolisierung im Rahmen der autoreneigenen Zeichenvorräte ihrer privaten Lexika, bevor man Unbewußtes finden kann. Isolierende »Symboldeutung« ist kontextauflösendes Atomisieren des Werkzusammenhangs im weitesten Sinne. Erst Interpretation kann eventuell den Code des Autors knacken, der den Symbolen die Bedeutung zuweist. Überdies scheint Unbewußtes m. E. vor allem im Vorfeld der Textentstehung angesiedelt, im psychographischen Zugriff auf das Themenreservoir der Lebenswelt, bei der Gestaltwahrnehmung am Stoff. Die sich daraus ergebende Figuren- und Konfliktkonstellation, die Figurenprofile etc. sind äußerst signifikant für die psychische Struktur des Wahrnehmenden. Und damit wären wir abschließend beim zweiten Grund, warum Meyer Symboldeutung hätte lassen können. Er besteht in der erfreulichen Tatsache, daß sie *einen* wichtigen Kontext – in gewissen Sinne den wichtigsten – *nicht* aufgelöst, sondern genauer bestimmt hat. Es betrifft die Sozialisationsproblematik, deren symptomatische Gestaltung in den Kinderjahren, Fontanes »talking cure«, bis heute nur partiell erkannt wurde (Anderson, Liebrand). Zwar benutzt die Verfasserin nicht das differenziertere Instrumentarium der modernen Forschung zur Sozialisation, was sie aber mit orthodoxen freudianischen Mitteln freilegt, ist nichts geringeres als der Kern der Persönlichkeit Fontanes. Wir haben zunächst das oben schon beschriebene klassische Beziehungsmuster der Kleinfamilie vor uns, mit einer dominanten Mutter und einem schwachen Vater, dessen »Verhältnis zu seiner Ehefrau sich eher aus der Position eines weiteren Kindes gestaltet« (S. 166). Diese Mutter jedoch – sie gleicht in ihrer »trostlosen Nüchternheit« (Ricarda Huch) der Heines – besaß pathogene Qualitäten. Vollkommen berechtigt äußert Meyer »Zweifel an der psychischen Stabilität Emilie Fontanes« (S. 72). Nur die Plauderton-Bearbeitung ihres Sohnes verhinderte, daß sich die Affektbeträge hinter der Beschreibung brutaler Reinigungsrituale, grundloser und befohlener Prügel dem Leser so recht mitteilten und Schlußfolgerungen geradezu forderten. Emilie Fontane hat ihren »Liebling« nie wirklich angenommen, sie »besetzt« ihn als narzißtisches Vorzeigeobjekt, gleichzeitig tritt sie, anstelle des Vaters, als verbietende Instanz auf, sie verbietet dem Sohn sich selbst – und das viel weitgehender als im Sinne Freuds. In dieser double-bind-

Erfahrung sind die Wurzeln der vom Autor so oft behaupteten »Unfähigkeit zur Liebe« zu finden, die letztlich eine schizoide *Abwehr* als gefährlich erlebter Emotionen darstellt. Dazu tritt die versuchte Entwertung des Vaters. Nicht der reale Leichtsinn Louis Fontanes verhindert eine phasengerechte Identifikation mit ihm, sondern vor allem dessen permanente Dramatisierung durch die Mutter, die zu jenen Infantilisierungsvorgängen führten, welche den schwachen Vater erst konstruierten. (Meyer leitet auch Fontanes berühmte Ambivalenz im Politischen, seine Neigung zu Kompromissen aus der Erfahrung väterlicher Schwäche und daraus resultierender Leitbildsuche ab, S. 170 ff.). Der Vater aber war liebenswert und geistig anziehend, er hinterließ so Repräsentanzen im Über-Ich, welche sich gegen die rigiden mütterlichen Anteile durchsetzten. Sehr schön stellt Meyer fest: »Fontanes ›literarische Verspätung‹ geht einher mit dem verspäteten Bekenntnis zum Leitbild des Vaters«. (S. 93). Die Lösungen der Ehekrisen der Jahre 70 und 76 – »auf tiefenpsychologische(r) Ebene auch ein Loyalitätskonflikt mit der verstorbenen Mutter« (S. 89) – waren dies in der Lebenspraxis schon gewesen. Der endgültige kathartische Durchbruch zur Identifikation (und zur Lösung vom übermächtigen Mutterbild) erfolgte mit *Meine Kinderjahre* und *Effi Briest.* Meyers Ergebnisse sind für die Fontaneforschung ein produktiver Anfang, den es weiterzudenken gilt. Auch ihre allgemeinen Einsichten verdienen herausgestellt zu werden: nicht die »gesellschaftlichen Makrostrukturen«, die den »gemeinsamen Rahmen« bilden (der Klassenkompromiß in Preußen und Spanien), entscheiden über die Gestaltung, sondern die »Mikrostruktur« familiärer Sozialisation.

Anmerkungen

1. MICHEL FOUCAULT, *Die Geburt der Klinik.* München 1973, S.15
2. SIGMUND FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* 10. Die Symbolik im Traum. Berlin 1988, S. 232

„Für das Schreiben von Romanen gibt es keine Regeln. Und wie für jedes Kunstwerk gilt nur eine Probe, auf die es ankommt: das Überleben." (George Orwell, Critical Essays)

Ernst-Christian Gädtke

Orwell bemerkt das im Hinblick auf die Romane von Charles Dickens, über deren literarischen Wert Kritiker jahrzehntelang stritten – nicht wenige sprachen ihnen jeglichen Wert ab. Orwell wollte sich an derlei Bewertungsdiskussion nicht beteiligen, ihm schienen die Bewertungsmaßstäbe nicht schlüssig. So ist, mit Orwell zu sprechen, Literatur am Ende das, was von ihr ein Menschenleben nach dem Tod des Autors noch lebt. Fontane ist nicht das einzige Beispiel hierfür.

So mag es unergiebig sein, über die literarischen Qualitäten des jüngsten Romans von Günter Grass *Ein weites Feld* zu reden und ebenso unergiebig darüber, ob Herr Reich-Ranicki oder Herr Krause vom *Tagesspiegel* über die richtigen Meßlatten verfügen.

Ich möchte deshalb auf etwas anderes hinweisen.

In dem Grass – Werk von 1988 *Zunge zeigen*, das in Prosa, in Versen und in lithographischen Zeichnungen von dem halbjährigen Aufenthalt des Ehepaars Grass in Calcutta berichtet, finden sich mancherlei Hinweise auf das, was im *Weiten Feld* dann ausgeführt – manche meinen auch: ausgewalzt – wird.

Das beginnt schon auf der dritten Seite des Prosatextes: »Zwei wollen nach Indien reisen und lesen. Er liest Allgemeines über Indiens Wirtschaft, Politik, Kultur…; sie liest Fontane, wie immer irgend was von Fontane. Willst du nicht etwas über Indien lesen, bevor wir abreisen, sagt er. Gleich, sagt sie, wenn ich fertig bin damit. Aber sie wird mit Fontane nicht fertig… Auch während sie fliegen, gleich nach dem ersten Curryhuhn und während in Richtung Cockpit ein indischer Film läuft, liest sie ihren Fontane«.

Grass begegnet in Calcutta in einer Traumszene dem »alten Fontane unterm Birnbaum in unserem (Wewelsflether) Garten«, denn sie (Ute, seine Frau) »hat was mit einem vielzitierten Kollegen von dir, ein Verhältnis, in dem du nicht vorkommst«. Die Frage des Antisemitismus auch bei Fontane wird gestreift; der Wandel in seinem Englandbild, das sich infolge des

Sepoy-Aufstands von 1857 ändert, wird ebenso erwähnt wie seine Tätigkeit als ›Presseattache‹ der preußischen Gesandtschaft.

Der Prosateil schließt endlich mit dem Satz: »Wenn wir jemals wieder hierherkommen, nehmen wir wieder Fontane mit ...«.

Die spätere Figur des Hoftaller findet in Gestalt des Vorgängers Tallhover Erwähnung. Grass liest Schädlichs *Tallhover* in Calcutta »unterm Moskitonetz«. Grass will die Figur Tallhover als unsterblich begreifen und denkt daran, dessen Biographie fortzuspinnen. »Ich werde Schädlich schreiben: nein, Tallhover kann nicht sterben.«

Auch der furiose Kritikerstreit ist angelegt. Bei der Lektüre von Lichtenberg stößt Grass auf dessen vernichtende Bemerkungen über den ›Frankfuter Rezensenten‹. »Gleich kommt mir, wie aufgerufen, ein gegenwärtiges Exemplar in die Quere, dessen eloquenter Pfusch sich ungeschmälerter Wirkung erfreut.« Dieser sei einst »ein amüsanter Literaturnarr, liebenswert noch in seinen Fehlurteilen« gewesen, nun aber seien seine »Verrisse übellaunig bis bösartig«, er sei »zu Lichtenbergs ›Frankfurter Rezensenten‹« mißraten.

Es gibt im *Weiten Feld* sicher mehr eindrucksvolle Passagen als jene acht Seiten, die der ›Frankfurter Rezensent‹ für allein lesenswert hält (die fiktive Begegnung Theo Wuttkes mit Uwe Johnson vor der ›sitzenden Bronze‹ in Neuruppin). Es gibt daneben Teile, bei denen sich der Eindruck nicht verdrängen läßt, es handle sich um eine ausgedehnte und wohl auch totgerittene Form von ›name dropping‹.

Manche der angezogenen Vergleiche zu den Gründerjahren nach der Reichsgründung von 1871 sind (leider) nur zu treffend, andere erscheinen vordergründig und wohl auch an den Haaren herbeigezogen.

Und mir jedenfalls erscheint die ›dem Archiv‹ zugeschriebene Funktion noch immer rätselvoll.

Unbestritten ist wohl, daß es sich bei dem Verhältnis Grass-Fontane um mehr handelt als um ein bloßes Verhältnis – hier ist wohl Liebe im Spiel.

Daß ein Romancier die Wende und die folgende Vereinigung zum Thema macht, hat einiges für sich. Dieser Autor drückt sich nicht, denkt der Leser, umso geneigter, als ihn der eifernde Kritikerverriß abstieß.

Also geht er wohlwollend an die 780 Seiten. Als moderner Mensch ist er mit dem Springen von Romanfiguren zwischen unterschiedlichen Zeiten vertraut, per Zeitmaschine oder Bewußtseinsstrom ist alles möglich. Selbst historisch bedenkliche Parallelen wären, wenn künstlerisch überzeugend dargeboten, im Roman akzeptabel.

Grass nun parallelisiert Gründer- und Wendezeit, indem er seiner zeitgenössischen Hauptfigur einfach Fontanes Leben und Ansichten (wie er sie interpretiert) überstülpt. Dieser Fonty sagt auf, was Grass vom Dichter Fontane weiß. Und das ist viel. Wenn ein Roman allerdings von diesen Zitaten lebt (sogar der Inhalt von *Quitt* wird referiert), ist es zu wenig: Fontane für Arme. Je weiter man liest, desto krampfhafter erscheint die Durchführung der Idee, alles mit Fontanes Augen betrachten, mit seinen Worten sagen zu lassen. Fontanes bekannte Reibung an der Gesellschaft und Politik seiner Zeit wiederholt sich genau in Fontys schwierigem DDR-Leben (und davor). Ebenso die Umgebung: jedes Familienmitglied hat seinen Wiedergänger, selbst die alten Eltern sind wie bei Fontane, und auch die unehelichen Kinder fehlen nicht. Wenn der alte Fonty schließlich mit der Enkelin aus dieser Verbindung glücklich schreiend Karussell fährt, so merkt auch der Dümmste: es handelt sich um einen fontaneschen Knips gegen die Gesellschaft!

Gelegentlich gibt Fontanes alter ego eigene Statements über die DDR von sich: »Was heißt hier Unrechtsstaat: Innerhalb dieser Welt der Mängel lebten wir in einer kommoden Diktatur.

Glaub mir, Emilie, da drüben, ob nun in Wuppertal oder Bonn, wird auch nur mit Wasser gekocht.« (S. 324f.).

So denkt Grass sich den alten Fontane: alles relativieren! Es sei, was es sei.

In Preußen war es gewiß kein Zuckerlecken, aber ein Paradies gegenüber der Unterdrückung in der DDR, jedenfalls für liberale Geister. Nein, kommod war es nicht (ich stamme von »drüben«).

Doch darüber – selbst über die nachplappernde Verteidigung der Mauer durch Fonty (S. 257) – ließe sich hinwegsehen. Nicht aber über die ermüdende Sprache des Buches: es dröhnt so vor sich, wie die Norddeutschen

sagen, mal umständlich hölzern, mal flapsig forsch. Emmi/Emilie spricht eine Mischung aus kleinbürgerlichem und proletigem Jargon, Fonty meist in einem schnarrenden Leutnantston, häufig mit Fontanes »furchtbar richtig« oder »kolossal« versetzt, was auch nicht hilft.

Am besten scheint mir Hoftallers/Tallhovers teils anbiedernde, teil drohende Redeweise geglückt. Da riecht man förmlich die kleinkarierte Gefährlichkeit – das Böse schildert sich eben leichter.

Aber sonst: geistreich, witzig, leicht, aber dabei doch unter die Haut gehend, fand ich nichts an dieser Sprache. Und das in einem Fontane-Roman!

Bibliographie

Bearbeiter: Frauke Franke (Handschriften) und Peter Schaefer (Literatur)
Neuerscheinungen und -erwerbungen des Fontane-Archivs bis März 1997. Die kürzlich vom Theodor-Fontane-Archiv erworbene Fontane-Sammlung Christian Andree wird hier nicht einzeln angezeigt. Ein gedrucktes Verzeichnis erscheint separat 1998.

Autographe

FONTANE, THEODOR: Eigh. Br. m. U., Berlin 20.1.1890 an Hermann Lüdicke. 1 S. – Betr.: Dank f. Geburtstagsglückwünsche; Erinnerung an Nancy. (HBV nicht verz.) – (C 316)

Kopien und Abschriften

FONTANE, THEODOR: Eigh. Br. m. U., Berlin 18.10.[18]85 an Max Heinemann. 3 S. – Betr.: Fontanes Zustimmung f. d. Anklage im Prozeß gegen d. Maler Gustav Graef. (HBV nicht verz.) – Xerokopie d. Originals (Ca 1792)

FONTANE, THEODOR: Eigh. Br. m. U., Berlin 1.11.1895 an Carl Busse. 3 S. – Betr.: Dank f. Busses Rezension zu *Effi Briest* in d. *Gegenwart*. (HBV nicht verz.) – Xerokopie d. Originals (Ca 1791)

FONTANE, MARTHA (Mete): Eigh. Br. m. U., Stadt Moskau [Karlsbad] 3.9.[18]98 an Lise Mengel. 2 S. – Betr.: Dank f. Glückwünsche z. Verlobung; Emilies Reisepläne (Dresden); Herausg. d. *Stechlin*. – Xerokopie d. Originals (Ca 1741)

MENGEL, LISE: Eigh. Br. m. U., Elsenau 26.9.1898 an Anna Witte. 6 S. – Betr.: Th. Fontanes Tod; Beschreibung d. Begräbnisses. – Xerokopie d. Originals (Ca 1742)

Acten betreffend die Untersuchung gegen Margarethe Minde und Genossen 1619. Auszug: Originalurteil vom 13.3.1619. – 6 S. – Xerokopie d. Originals (Na 17)

Primärliteratur

Die schönsten Gedichte von Theodor Fontane. Ausgew. von FRANZ SUTTER. – Zürich: Diogenes 1996. 99 S. (Kleine Diogenes Taschenbücher; 70076) (96/46)

FONTANE, THEODOR: Balladen und Erzählungen. – Geneva: Lechner 1996. 635 S. [S. 5-6: Vorw. von Markus Weis] (97/9)

FONTANE, THEODOR: Cécile. Roman. – Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1996. 261 S. (Ullstein Buch; 24036) (97/13)

FONTANE, THEODOR: Sesiru no aki [Herbst von Cécile. Japanische Übers. d. Romane Cécile u. Stine]. [Übers. von] Yozo Tatsukawa. – Tokyo: Sanshusha 1996. 312 S. [Cécile, S. 3-202; Stine, S. 203-306; Nachw. S. 307-312] (96/44)

FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Roman. – Hameln: Niemeyer 1996. 450 S. (Bibliothek Niemeyer) [Großdr.-Ausg.] (97/14)

FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Anm. von Walter Schafarschik. Nachw. von Kurt Wölfel. Bibliograph. erg. Ausg. – Stuttgart: Reclam 1996. 415 S. (Reihe Reclam) (97/8)

FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Frau Jenny Treibel. [Nachw.: Friedemann Bedürftig]. – Bindlach: Gondrom 1996. 589 [590] S. (96/30)

FONTANE, THEODOR: Graf Petöfy. Mit e. Nachw. neu hrsg. von Helmuth Nürnberger. – München: Dt. Taschenbuch Verlag 1997. 247 S. (dtv; 2412) (97/6)

FONTANE, THEODOR: Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland. Bilder von Robert W. Wagner. – Karwe/Neuruppin: Edition Rieger 1996. 22 gez. S. (97/15)

FONTANE, THEODOR: Meigo areba [Hat man Irrungen. Japanische Übers. d. Romane Irrungen, Wirrungen u. Die Poggenpuhls]. [Übers. von] Yozo Tatsukawa. – Tokyo: Sanshusha 1997. 321 S. [Irrungen, Wirrungen, S. 1-184; Die Poggenpuhls, S. 185-302; Nachw. S. 303-321] (97/25)

FONTANE, THEODOR: John Maynard. [erste bekannte Übers. ins Englische von Julie u. Amy Huberman, Buffalo 1996.] Nicht gedruckt. (ZA 1996+)

FONTANE, THEODOR: John Maynard [dt. u. engl.]. Translated from the original German [by] Burt Erickson Nelson. – In: Der Volksfreund/People's Friend (Buffalo). Bd. VIII (Okt./Nov. 1996) Nr. 5, S. 12. [erste publizierte Übers. ins Englische]. (ZA 1996+)

FONTANE, THEODOR: Mes années d'enfance [Meine Kinderjahre]. Roman autobiographique. Traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz-Messmer. – Nîmes: Chambon-Poche 1996. 247 S. (96/45)

FONTANE, THEODOR: Die Poggenpuhls. Roman. Mit e. Nachw. neu hrsg. von Helmuth Nürnberger. – München: Dt. Taschenbuch Verlag 1996. 150 S. (Literatur. Philosophie. Wissenschaft. dtv klassik; 2398) (96/54)

FONTANE, THEODOR: Romane. Irrungen, Wirrungen. Frau Jenny Treibel. Effi Briest. Der Stechlin. Mit Nachw. von Norbert Mecklenburg, Kommentaren zur Entstehungsgeschichte u. Selbstzeugnissen von Fritz Martini, Anm. u. Zeittafel von Hansjörg Platschek. 9. Aufl. – Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1996. 995 S. (Winkler Weltliteratur. Dünndruckausg.) [neues Nachw.] (69/109[9].)

FONTANE, THEODOR: Der Stechlin. Mit e. Nachw. von Walter Müller-Seidel. – Frankfurt/M.: Insel 1997. 503 S. (insel taschenbuch; 1955) [text- u. seitengleich mit itb 152] (97/7)

FONTANE, THEODOR: The Stechlin. Translated with an Introduction and Notes by William L. Zwiebel. – Columbia, SC: Camden House 1995. XVII, 340 S. (Studies in German literature, linguistics, and culture) (97/2)

FONTANE, THEODOR: Der Stechlin. Gedichte. – Bindlach: Gondrom 1996. 540 S. (96/31)

FONTANE, THEODOR: Vor dem Sturm. Roman aus d. Winter 1812 auf 13; Schach von Wuthenow. Erzählung aus d. Zeit d. Regiments Gensdarmes; Unwiederbringlich. Roman; Die Poggenpuhls. Roman; Der Stechlin. Roman. 6 Bde in Kass. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1996. (Die Welt des Adels. Familienromane. AtV; 5281-5285) (96/51=1-6)

SHAKESPEARE, WILLIAM: Hamlet. Prinz von Dänemark. Aus d. Englischen von Theodor Fontane. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1996. 146 S. (AtV; 5550) (96/39)

Theodor Fontanes Weihnachten. Erzählungen, Gedichte, Briefe, Tagebuchnotizen u. zeitgenöss. Rezepte zusammengest. u. erl. von ANTJE ERDMANN-DEGENHARDT. – Husum: Husum Druck- u. Verlagsgesellschaft 1996. 191 S. Zahlr., teilw. farb. Abb. (96/55)

Sekundärliteratur

1. *Bücher und Zeitschriftenbeiträge*

ANDERSON, PAUL IRVING: Wie der Vater, so nicht der Sohn. Louis Henri und Th. Fontane. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 11/1996, S. 37-43. [überarb. Fassung e. Vortrags] (95/62=11)

BERBIG, ROLAND: Theodor Fontane und das »Rütli« als Beiträger des »Literarischen Centralblattes für Deutschland«. Mit e. unveröff. Br. an Friedrich Zarncke u. bislang unbekannten Rezensionen Fontanes aus dem Jahr 1853. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 5-26. (65/5536=62)

BERND, CLIFFORD ALBRECHT: Die Politik als tragendes Strukturelement in Fontanes »Effi Briest«. – In: Wahrheit und Wort. Festschr. für Rudolf Tarot, hrsg. von Weheli u. Scherer. Bern: Lang 1996, S. 61-71. Sdr. (97/11)

BIELEFELD, CLAUS-ULRICH; GRASS, GÜNTER; STOLZ, DIETER: »Der Autor und sein verdeckter Ermittler«. Ein Gespräch. – In: LCB (Literarisches Colloquium Berlin) 139/1996, S. 289-314. [betr. Fontane-Rezeption bei Grass] (ZA 1996+)

BISKY, JENS: Zur Verlagsgeschichte der »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« 1860-1945. – In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 1/1996, S. 112-120; Bibliographie S. 121-132. (97/1)

BÖSCHENSTEIN, RENATE: Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namengebung. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 31-57. (65/5536=62)

BÖSCHENSTEIN, RENATE: Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane. – In: Colloquium helveticum 23/1996, S. 67-91. (97/10)

BÖSCHENSTEIN, RENATE: »Und die Mutter kaum in Salz«. Muttergestalten in Fontanes 'Vor dem Sturm' und 'Effi Briest'. – In: Mutter und Mütterlichkeit. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli. Würzburg 1996, S. 247-269. (96/28)

DE BRUYN, GÜNTER: Das erzählte Ich. Über Wahrheit u. Dichtung in d. Autobiographie. – Frankfurt/M.: S. Fischer 1995. 73 S. [mehrfach zu Fontane, *Meine Kinderjahre*] (96/49)

DE BRUYN, GÜNTER: Zum Beispiel Kossenblatt. Über den Wanderer Fontane [zuerst 1988]. Mein Liebling Marwitz oder Die meisten Zitate sind falsch [zuerst 1989]. – In: ders., Jubelschreie, Trauergesänge. Deutsche Befindlichkeiten. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 85-113; 114-142. (Bd. 12154) (96/36)

DIECKHOFF, KLAUS: »Männer – und nun gar wenn sie Prinzipien haben – sind immer alte Ekels.« Männerbildung im Spiegel Th. Fontanes. – In: Ztschr. für Bildungs- u. Wissenschaftsgeschichte. 1/2 (1996), S. 135-155. Sdr. (97/19)

DIETERLE, REGINA: Vater und Tochter. Erkundung einer erotisierten Beziehung in Leben und Werk Th. Fontanes. – Bern u.a.: Lang 1996. 304 S. (Zürcher Germanistische Studien; 47) (zugl. Diss. Univ. Zürich 1995) (96/42)

DOEBELING, MARION: Eine Gemäldekopie in Theodor Fontanes »L'Adultera«: Zur Destabilisierung traditioneller Erwartungs- u. Sinngebungsmuster. – In: Germanic Review 68 (1993), S. 2-10. (ZA 1993+)

DRUDE, OTTO (Hrsg.): Mit Fontane durch die Mark Brandenburg. Mit farb. Fotografien von Christel Wollmann-Fiedler. Frankfurt/M, Leipzig: Insel 1996. 216 S. (insel taschenbuch; 1798) (96/47)

ERDMANN, HORST: »...Friedel, der einen gütigen, teilnahmsvollen, liebenswürdigen Charakter hat...«. Friedrich Fontane, d. jüngste Sohn d. Dichters. – In: Ostprignitz-Ruppin. Jahrbuch '96, S. 5-7. (96/2)

ERDMANN, HORST: Weniger Bekanntes von Fontanes Mutter, Schwestern und Ehefrau. – In: Ostprignitz-Ruppin. Jahrbuch '97, S. 105-109; Historischer Verein der Grafschaft Ruppin. Mitteilungsbl. Nr. 7/1996, S. 20-26. (97/4; 97/22)

FISCHER, HUBERTUS: »Potsdamer Geschichts-Dilettierungen«. Unveröff. Briefe Louis Schneiders u. Th. Fontanes an Leopold von Ledebur mit Antwortkonzepten d. Empfängers. – In: Jahrb. für brandenburg. Landesgeschichte. 47 (1996), S. 105-130. (97/17)

FRIETSCH, MATTHIAS; KRIEBEL, JOACHIM: Stundenblätter. Dürrenmatt »Der Richter und sein Henker«. Fontane »Unterm Birnbaum«. Klassenarbeiten mit Erwartungshorizont. Beilagen: 30 S. Stundenblätter + 35 Arbeitsblätter zum Kopieren. – Stuttgart, Dresden: Klett 1996. 96 S. Beilagen. (Stundenblätter Deutsch) (96/25)

GEIST, ALEXANDER: Theodor Fontane. Effi Briest. – München: Mentor Verlag 1997. 64 S. (Lektüre. Durchblick; 321) (97/12)

GLASS, DEREK; SCHAEFER, PETER: Fontane weltweit. Bibliographie d. Übersetzungen. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 127-153. (65/5536=62)

GRAWE, CHRISTIAN: »Einen frischen Trunk Schiller zu tun«. Th. Fontanes Schillerkritiken 1870-1889. (1. Teil). – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 76-87. (65/5536=62)

GRAWE, CHRISTIAN: Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon d. Personen, Schauplätze u. Kunstwerke. – Stuttgart: Reclam 1996. 365 S. (Universal-Bibliothek; 9439) (Für diese Ausg. wurde d. im Verlag Ullstein erschienene »Führer durch die Romane Fontanes...« [Berlin 1980] vom Verf. überarb. u. ergänzt) (96/40)

HELLWEGE, KIRSTEN: Das Melusine-Motiv in den Romanen und Erzählungen Theodor Fontanes. – Magisterarb. Univ. Hannover 1995. III S. 30 cm (96/35q)

JUNG, GEORG: Auf Theodor Fontanes Spuren. – Hamburg: Ellert & Richter 1996. 96 S. (Eine Bildreise) (97/20q)

KRAUß, EDITH: Dundee ballodesk? Wo liegt das? – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 11/1996, S. 45-47. [betr. Brief-Editionsproblematik] (95/62=11)

KUNZE, PETER: Theodor Fontane und die Sorben. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 58-75. (65/5536=62)

LEVENTHAL, JEAN H.: Echoes in the Text. Musical Citation in German Narratives from Theodor Fontane to Martin Walser. – New York u.a.: Lang 1995. 260 S. (Studies in Modern German Literature; 64) (96/38)

MANKO, MANDANE: Figuren- und Konfliktdarstellung bei Friedrich Spielhagen, Theodor Fontane, Ferdinand von Saar, Eduard von Keyserling. Eine vergl. Unters. d. Erzählungen »Zum Zeitvertreib«, »Effi Briest«, »Schloß Kostenitz« u. »Am Südhang«. – Diss. Univ. Hamburg 1995. 264 S. 29 cm (96/34q)

MUNDT, MICHAELA: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme d. Literaturverfilmung. – Tübingen: Niemeyer 1994. 230 S. Anh. (Medien in Forschung und Unterricht. Serie A; 37) [am Bsp. d. 4 »Effi-Briest«-Verfilmungen] (96/37)

NAGEL, KARL-JÜRGEN: Fontane und mein Geburtshaus in Kriele. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 10/1996, S. 26-29. (95/62=10)

NITSCHE, ILSE (Hrsg.): »Die novellistischen Interessen waren stärker in mir als die historischen.« Ein bisher unbek. Brief Th. Fontanes an Johann David Erdmann Preuß. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 27-30. (65/5536=62)

OSBORNE, JOHN: »Ja, vierundsechzig, Kinder, da fing es an«. Zu Th. Fontanes »Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864«. – In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. Bd. 46 (1996) H. 4, S. 439-449. (97/3)

OSINSKI, JUTTA: Aspekte der Fontane-Rezeption bei Günter Grass. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 112-126. (65/5536=62)

PLACHTA, BODO: Geschichte und Gegenwart. Th. Fontanes »Schach von Wuthenow« in Uwe Johnsons »Jahrestagen«. – In: Euphorion 90 (1996) 2, S. 206-218. (97/24)

PLACHTA, BODO: Theodor Fontane und Ferdinand Freiligrath. – In: Fontane Blätter 62/1996, S. 88-111. (65/5536=62)

PLETT, BETTINA: Psychologische Feinheit und holländische Sauberkeit. Wiedergelesen: Theodor Fontane im Urteil eines Zeitgenossen [Adolf Stern, d.i. Adolf Ernst]. – In: Mitteilungen d. Theodor Fontane Gesellschaft 10/1996, S. 30-32. (95/62=10)

REICH-RANICKI, MARCEL: Theodor Fontane. Der Profi d. krit. Geschäfts [zuerst 1970]. – In: ders., Die Anwälte der Literatur. München: Dt. Taschenbuch Verlag 1996, S. 120-129. (96/48)

RIEDEL, LISA: Zur Geschichte des Theodor-Fontane-Denkmals in Neuruppin. – In: Ostprignitz-Ruppin. Jahrbuch '97, S. 110-118. (97/4)

SCHEFFEL, MICHAEL: »Viele Wege führen hin« – Wissenschaftl. Symposion d. Fontane-Gesellschaft in Bad Freienwalde »Das Autobiographische und das Biographische bei Theodor Fontane«. – In: Mitt. d. Theodor Fontane Gesellschaft 11/1996, S. 14-17. (95/62=11)

SCHMAUKS, DAGMAR: Metasprachliche Ausdrücke und Argumentationen in der Literatur. – In: Deutsche Sprache. 23 (1995) 4, S. 374-379. [am Bsp. je e. Stelle aus *Irrungen, Wirrungen* u. *Vor dem Sturm*](ZA 1995+)

SCHMIDT, HEINER: Theodor Fontane. – In: ders., Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte. Bibliography of Studies on German Literary History. Personal- u. Einzelwerkbibliographien d. internat. Sekundärlit. 1945-1990 zur dt. Lit. von d. Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 7. Fis-Gei. Duisburg: Verlag für Pädagogische Dokumentation 1996, S. 59-112. (84/1043.)

SCHWARZER, DANIELA: »Ein Sommer in London« und »Jenseit des Tweed«: Reiseliteratur bei Th. Fontane. – Magisterarb. Johann Wolfgang Goethe-Univ. Frankfurt am Main 1996. 112 S. 30 cm (96/23q)

SPIELMANN, LUC: »Irrungen Wirrungen«, eine mythologische Fabel. Unveröff. Ms. – Brest 1996. 188 gez. S. Maschschr. 30 cm (97/21q)

STERN, MARTIN: Autobiographik als Akt der Selbstheilung bei Theodor Fontane. – In: Jahrb. d. Raabe-Ges. 1996, S. 119-133. (97/16)

STRAETMANNS, KARLHEINZ: »Er ist ganz Wotan.« Äusserungen Theodor Fontanes über Richard Wagner. Unveröff. Manuskript. – Lippstadt 1996. 36 S. Maschschr. 30 cm (95/10q=10)

WITTIG-DAVIS, GABRIELE A.: The Metamorphosed Text: A Multimedia Approach to Theodor Fontane's »Mathilde Möhring« in Text and Film. – In: Die Unterrichtspraxis/Teaching German. Vol. 28 (1995) 2, S. 132-145. (96/33)

ZIEGLER, EDDA; ERLER, GOTTHARD: Theodor Fontane. Lebensraum u. Phantasiewelt. Eine Biographie. – Berlin: Aufbau-Verlag 1996. 299 S. Mit 123 schwarzweißen u. 44 farb. Abb. (96/43)

2. *Rezensionen*

Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848-1890. Hrsg. von Edward McInnes u. Gerhard Plumpe. München: Hanser 1996. (Hansers Sozialgeschichte d. dt. Literatur; 6) Rez.:
- L. L. V D. GÖNNA: Fontane und die Kamera. In: Westdt. Allgemeine v. 15.1.1997.
- B. GRUBER: Das Reale und die Kunst. In: Neue Zürcher Ztg v. 8./9.2.1997.

Daffa, Agni: Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Fontanes Roman L'Adultera. Fernwald: Litblockin 1994. Rez.:
- G. RADECKE in: Fontane Blätter 62/1996, S. 159-161.

Erdmann, Horst: Drei Fontanes in Neuruppin. Neuruppin: Regional-Verlag 1995. Rez.:
- B. BOUCHÉ: Lehrer durchforstet Fontanes Werk auf Ruppinisches. In: Märkische Allgemeine v. 28.12.1995.
- W.-D. WUTTKE: Literarisches »Handy« für alle. In: Ruppiner Anzeiger v. 27.3.1996.
- L. RIEDEL in Fontane Blätter 62/1996, S. 166-167.

Fontane, Theodor: Two Novellas. The Woman Taken in Adultery, and The Poggenpuhl Family. Transl. by Gabriele Annan. Harmondsworth: Penguin Books 1995;

Fontane, Theodor: Effi Briest. Translated by Hugh Rorrison and Helen Chambers. London: Angel Books 1995;

Fontane, Theodor: The Stechlin. Translated with an Introduction and Notes by William L. Zwiebel. Columbia: Camden House 1995. Rez.:
- A. BANCE: Effi in love. In: Times Literary Supplement v. 17.11.1995.

Fontane, Theodor: Effi Briest. Translated by Hugh Rorrison and Helen Chambers. London: Angel Books 1995. Rez.:
- S. O'KELLY: Effi Briest finds a tougher voice. In: The European Magazin v. 24.-30.8.1995.
- D. SEXTON: Reading books in translation is a lesson in reading badly. In: Guardian v. 25.8.1995.
- C. DAVIS: Darkness out of light. In: Yorkshire Post v. 31.8.1995.
- M. S. SMITH: In praise of Mann's desert island book. In: Scotland on Sunday v. 29.10.1995.
- D. JOHNSON: Old ones still the best ones. In: Times v. 16.12.1995.
- ANON. in The Oldie 81 (Dez. 1995), S. 47.

Fontane, Theodor: Frau Jenny Treibel. Mit e. Nachw. u. Kommentar neu hrsg. von Helmuth Nürnberger. München: Dt. Taschenbuch Verlag 1994. Rez.:
- ANON. (R.V.): 1892. Durchs Jahrhundert des Romans. In: Frankfurter Allg. Ztg v. 19.2.1996.

Fontane, Theodor: Gedichte. Hrsg. von Joachim Krueger u. Anita Golz. 2., durchgesehene u. erw. Aufl. 3 Bde. Berlin: Aufbau-Verlag 1995. (Große Brandenburger Ausgabe). Rez.:
- R. BERBIG in Fontane Blätter 62/1996, S. 154-155.

Fontane, Theodor: Kriminal- und andere Fälle. Mit e. Kommentar zur Stoff- u. Entstehungsgeschichte. 5 Bde in Kassette. Berlin: Aufbau-Verlag 1996. Rez.:
- TH. WÖRTCHE: Rätselhafte Modelung. In: Freitag v. 30.8.1996.

Fontane, Theodor: Der Stechlin: Roman. Mit e. Nachw. neu hrsg. von Helmuth Nürnberger. München: Dt. Taschenbuchverlag 1995 (dtv klassik) Rez.:
- P. HÄRTLING: Geschichte einer gewünschten Existenz. In: Freie Presse (Chemnitz) v. 18.10.1996.

Fontane, Theodor: Tagebücher. Bd. I. 1852/1855-58, hrsg. von Charlotte Jolles unter Mitarb. von Rudolf Muhs. Bd. II. 1866-82/1888-98, hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarb. von Therese Erler. Berlin: Aufbau-Verlag 1994. Rez.:
- CHR. GRAWE in Jahrb. d. Raabe-Ges. 1996, S. 192-197.

Fontane, Theodor: Unechte Korrespondenzen. Bd. 1. 1860-1865. Bd. 2. 1866-1870. Hrsg. von Heide Streiter-Buscher. (Schriften d. Theodor Fontane Gesellschaft; 1) Berlin, New York: de Gruyter 1996. Rez.:
- P. HAHN: Irrungen, Wirrungen. In: Das Sonntagsblatt v. 30.8.1996.
- W. HÄDECKE: Fontane als Reaktionär. In: Frankfurter Rundschau v. 26.9.1996.
- E. HEFTRICH: Abschreiben ist Knochenarbeit. In: Frankfurter Allg. Ztg v. 11.10.1996.
- R. MORITZ: Strohhalme im englischen Wind. In: Neue Zürcher Ztg v. 16./17.11.1996.
- ANON. (RON): So kam London an die Spree. In: Rheinischer Merkur 49/96.
- G. BELLMANN: Was der Herr Redakteur Fontane so alles beackerte. In: Berliner Morgenpost v. 20.12.1996.
- P. JULING: Londoner Berichte aus Berlin. In: Das Parlament 51/96.
- H. OHFF: Fontane bleibt Fontane. In: Tagesspiegel v. 22. 12.; Potsdamer Neueste Nachrichten v. 28.12.1996.

Grawe, Christian: Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon d. Personen, Schauplätze u. Kunstwerke. Stuttgart: Reclam 1996. Rez.:
- E. SEYBOLD in Frankfurter Neue Presse; Nassauische Neue Presse v. 11.9.1996.
- ANON.: Ein »Who is Who« der Fontane-Romane. In: Deutsche Tagespost v. 19.9.1996.
- ANON. (dpa): Worüber Fontane schrieb. In: Lübecker Nachrichten v. 5.11.; Segeberger Ztg v. 23.11.1996.
- M. LOWSKY: Chaos und Ordnung beim Lesen. In: Die Horen 183 (1996), S. 210-211.

Heller, Gisela: Mit Theodor Fontane von der Ostsee bis zur Donau. Berlin: Nicolai 1995. Rez.:
- H. SCHMIDT: Fontane auf den Fersen. In: Ruhr-Nachrichten v. 13.1.1996.
- ANON. (K): Unterwegs mit Fontane. In: Ostthüringer Ztg v. 24.2.1996.
- H. ESTER: Scheveningen. In: Trouw v. 22.11.1996.
- H. AXTHELM in Mitteilungsbl. d. Landesgeschichtl. Vereinigung für d. Mark Brandenburg e.V. 98 (1997) 1.

Hochhuth, Rolf: Effis Nacht. Monolog. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996. Rez.:
- A. STARKMANN: Rolf Hochhuth mit Effi zu Hitler. In: Die Welt v. 28.3.1996.
- F. QUILITZSCH: Frau »Briest« rechnet mit Fontane ab. In: Thüringische Landesztg v. 30.3.1996.
- H. KREBS: Wie Effi Briest in den Wellen untergeht. In: Augsburger Allgemeine v. 30./31.3.1996.
- F. KALLENSEE: Nachtwache mit Fontane. In: Märkische Allgemeine v. 1.4.1996.
- TH. DAVID: Drei Tage Sterben. In: Neue Zürcher Ztg v. 7.8.1996.
- F. QUILITZSCH: Nein, Fontane, so problemlos war's nicht. In: Berliner Ztg v. 17./18.8.1996.

»Ich bin nicht für halbe Portionen«. Essen und Trinken mit Th. Fontane. Hrsg. von Luise Berg-Ehlers u. Gotthard Erler. Berlin: Aufbau-Verlag 1995. Rez.:
- ANON. (TD.): Zum Frühstück Austern mit Chablis. In: Die Welt v. 3./4.2.1996.
- ANON. (STE.): Fontanes Kost. In: Westdt. Allgemeine v. 6.2.1996.
- KRÖNING, W.-D.: Kalorien-Schock von Theodor Fontane. In: Bild v. 7.2.1996.
- H. DIEHL in Neues Deutschland v. 7.3.1996.

- R. WIECHMANN: »Wenig Butter, aber dafür viel Sahne«. In: Berliner Morgenpost v. 24.3.1996.
- H. DIEHL in Allg. Hotel- u. Gaststättenztg (West) v. 6.4.1996.
- H. ERDMANN in Fontane Blätter 62/1996, S. 161-163.
- H. ESTER: Misselijk. In: Trouw v. 27.12.1996.

Ohff, Heinz: Theodor Fontane. Leben und Werk. München: Piper 1995. Rez.:
- R. WAGNER in Bayernkurier v. 17.2.1996.
- G. HOLTZ-BAUMERT: Zwei Biographen im Wettstreit um Theodor Fontane. In: Neues Deutschland v. 15.4.1996.
- ANON. (E.B.): Fontanes Fleiß. In: Neue Osnabrücker Ztg v. 8.6.1996.
- R. MISCHKE: Elendes Löschpapier. In: Südkurier v. 2./3.11.1996.
- A. v. Bormann in Deutsche Bücher 1996/3, S. 224-225.

Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. 2 Bde. 2. Aufl. Neu hrsg. von Peter Görlich. Berlin u.a. : Verlag der Nation 1995. Rez.:
- F. JAST: Eine tieflotende Fontane-Biographie. H.-H. Reuters Werk über den großen Märker überzeugt auch heute noch. In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 8.1.1996.
- G. HOLTZ-BAUMERT: Zwei Biographen im Wettstreit um Theodor Fontane. In: Neues Deutschland v. 15.4.1996.
- K. WILKE: Ein genauer Chronist seiner Gesellschaft. In: Lausitzer Rundschau v. 15./16.6.1996.

»Theodor Fontane hat es aus geschrieben gans allein...«. Fontanes erstes »Geschichten Buch«. Faksimileaus., hrsg. von Helmuth u. Elisabeth Nürnberger. Berlin 1995. (Beiträge aus d. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; 2) Rez.:
- D. STORCH in Fontane Blätter 62/1996, S. 156-158.

Theodor-Fontane-Archiv Potsdam 1935-1995. Berichte, Dokumente, Erinnerungen. Hrsg. von Manfred Horlitz. Potsdam 1995. Rez.:
- F. JAST: Ein Archiv schreibt Kulturgeschichte. In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 7./8.4.1996.
- M. LOWSKY in Der Rabe Nr. 47/1996, Zürich: Haffmans, S. 241-242.
- F. KRAUSE in Fontane Blätter 62/1996, S. 168-173. – A. Burckhardt in Jahrb. für brandenburg. Landesgeschichte 46/1996, S. 230-231.

Theodor Fontanes Weihnachten. Erzählungen, Gedichte, Briefe, Tagebuchnotizen u. zeitgenöss. Rezepte zusammengest. u. erl. von Antje Erdmann-Degenhardt. Husum: Husum Druck- u. Verlagsgesellschaft 1996. Rez.:
- ANON. in Bergsträßer Anzeiger v. 21.11.1996.
- ANON.: Als Weihnachtsgast bei Fontane. In: Segeberger Ztg v. 30.11.1996.
- P. BERGER: »Empfang zuerst ein Strumpfenband.« In: Neues Deutschland v. 1.12.1996.
- K. RÜMMLER in Potsdamer Morgenpost v. 1.12.1996.
- E. SEYBOLD in Frankfurter Neue Presse v. 11.12.1996.
- K. BÜSTRIN in Potsdamer Neueste Nachrichten v. 25./26.12.1996.

Ziegler, Edda; Erler, Gotthard: Theodor Fontane. Lebensraum u. Phantasiewelt. Berlin: Aufbau-Verlag 1996. Rez.:
- J. HUBERT: Die Nebenpfade des Dichterlebens. In: Münchner Merkur; Oberbayerisches Volksblatt v. 19.9.1996.

- ANON. (KRÜ) in Potsdamer Morgenpost v. 25.9.1996.
- F. WEND: Irrungen, Wirrungen, später Erfolg. In: Märkische Allg.. Sonderbeil. zur Frankfurter Buchmesse 2.-7. Oktober 1996.
- H. KNOBLOCH: Einzelgänger in der Literatur wie im Leben. In: Berliner Ztg v. 12./13.10.1996.
- ANON. (HOL) in Bergsträßer Anzeiger v. 24.10.1996.
- S. WIRSING: Der Schwefelgelbe wird vermißt. Anbiederungen in der Mark Brandenburg. In: Frankfurter Allg. Ztg v. 31.10.1996.
- K. GEISLER: Ein weites Feld. In: Berliner Morgenpost v. 17.11.1996.
- M. HORLITZ: Ständiges Suchen nach Anerkennung. In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 19.11.1996.
- P. BERGER in Neues Deutschland v. 1.12.1996.
- H. FRIEDRICH: Ein Herbarium für den Blumenstrauß. In: Die Welt v. 5.12.1996.
- R. LEICHT: Leben in der Schwebe. E. faszinierende Biographie d. späten Berufsschriftstellers Th. Fontane. In: Die Zeit Nr. 50 v. 6.12.1996.
- H. OHFF: Fontane bleibt Fontane. In: Tagesspiegel v. 22. 12.; Potsdamer Neueste Nachrichten v. 28.12.1996.
- D. BENDER: Faszination Melusine. In: nordkurier v. 28.12.1996.
- H. GOERTZ: Frauen im Käfig. In: General-Anzeiger v. 25./26.1.1997.

3. *Zeitungsartikel*

betr. Entfernung und anschließende Rückkehr des Grabsteins von Elisabeth Baronin von Ardenne, Südwest-Kirchhof Stahnsdorf:

SCHWERK, EKKEHARD: Wiener Fontane-Freunde schlugen Alarm: »Effi Briests« Grabstelle in Stahnsdorf aufgelöst! D. Enkel ließ d. Stein holen. – In: Der Tagesspiegel v. 5.1.1997. (ZA 1997+)

RÖLLECKE, LOTHAR: Ardenne lies [!] Grab von Effi Briest entfernen. Fontane beschrieb d. Schicksal v. Elisabeth Baronin v. Ardenne. – In: Berliner Morgenpost v. 2.2.1997. (ZA 1997+)

ROCKENMAIER, DIETER W.: Keine Ruhe für »Effie [!] Briest«. – In: Volksblatt. Tagesztg für Unterfranken v. 5.2.1997. (ZA 1997+)

ANON. (DPA): Effi-Briest-Stätte bleibt in Stahnsdorf. Grab d. Baronin von Ardenne bis heute Teil d. Friedhofsführungen. – In: Märkische Allg. v. 5.2., Potsdamer Neueste Nachrichten v. 6.2.1997. (ZA 1997+)

ANON.: Effis Urbild wieder auf dem alten Friedhof. – In: Der Tagesspiegel v. 27.2.1997. (ZA 1997+)

***

betr. Umzug und Wechsel in der Leitung des Fontane-Archivs:

ANON.: Wechsel an der Spitze des Fontane-Archivs. – In: Berliner Morgenpost; Märkische Allgemeine; Der Tagesspiegel; Die Welt v. 3.9.; Neue Zürcher Ztg v. 5.9.; Berliner Ztg v. 9.9.1996. (ZA 1996+)

BEBBER, WERNER VAN: Ein Dichterwort zu jeder Haushaltslage. D. Archiv mit d. Werken d. vielfach verwendbaren Th. Fontane in Potsdam eröffnet. – In: Der Tagesspiegel v. 31.1.1997. (ZA 1997+)

BELLMANN, GÜNTHER: Fontane-Archiv in Potsdam. – In: Berliner Morgenpost v. 24.11.1996. (ZA 1996+)

BRUSKE, KLAUS: Ein neues Haus vor dem Jubiläum. 1998 begeht Fontane-Archiv d. 100. Todestag d. Dichters. – In: Neues Deutschland; der prignitzer v. 4.9.1996. (ZA 1996+)

HOHENSTEIN, ERHART: Fontane-Archiv hat neue Leiterin und zieht zum Bassinplatz um. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 3.9.1996. (ZA 1996+)

KERN, INGOLF: Das Alte lieben, das Neue leben. Hanna Delf von Wolzogen ist d. neue Leiterin des Potsdamer Fontane-Archivs. – In: Die Welt v. 2.11.1996. (ZA 1996+)

WENDEL, THOMAS: Per e-Mail mit Fontane-Forscher aus Kanada verbunden. Fontane-Archiv zieht morgen in neue Räume am Bassinplatz. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 29.1.1997. (ZA 1997+)

WENDEL, THOMAS: Spurensuche hinter holländischer Fassade. Kleinod in Potsdam: Das Theodor-Fontane-Archiv. – In: Lausitzer Rundschau v. 7.1.; Das Parlament v. 17./24.1.1997. (ZA 1997+)

WOZNIAK, N.: Am Bassinplatz behaglich durch die Mark wandern. Fontane-Archiv nun in bürgerlichen Räumen d. Holländerviertels. Zettelkartei bald auf EDV. – In: Märkische Allgemeine v. 31.1.1997. (ZA 1997+)

***

ANON.: Bei Kirschpunsch und Eiergrog kam Feststimmung auf. Zweimal Fontane: Gert Westphal zwingt d. großen Romane d. Dichters in zehn Hörbücher, ein Lesebuch gibt Auskunft über seine Weihnachtsfeiern. – In: Die Welt v. 24.12.1996. (ZA 1996+)

ANON: Fontane-Gesellschaft zieht nach Neuruppin. – In: Potsdamer Neueste Nachrichten v. 19.9.1996. (ZA 1996+)

ANON.: Fontane-Jahr: Herzog soll Schirmherr werden. – In: Berliner Morgenpost v. 11.1.1997. (ZA 1997+)

ANON.: Mit Fontane Gäste locken. Neuruppin setzt auf 100. Todestag d. märkischen Dichters. – In: Neues Deutschland v. 24.9.1996. (ZA 1996+)

ANON.: Wanted: Logo. Anläßlich d. Theodor-Fontane-Jahres 1998 rufen d. Stadt Neuruppin, d. Länder Brandenburg u. Berlin u. PAGE zu e. Logo-Wettbewerb auf. – In: PAGE. Digitale Gestaltung u. Medienproduktion. 2/97, S. 44-45. (97/26q)

ALSLEBEN, HORST: Enge Vertraute Fontanes im Dobbertiner Kloster. Letzte Jahre d. Mathilde von Rohr waren schönste. – In: Schweriner Volksztg v. 17.4.1996. (ZA 1996+)

ALSLEBEN, HORST: Mordversuche im Kloster. Vor 130 Jahren war »Preußin« Mathilde von Rohr Opfer. – In: Schweriner Volksztg v. 15.4.1996. (ZA 1996+)

BECKER, ROLAND: »Birnen-Ribbeck« zu Gast in Neuruppin. Neuausgabe d. Fontane-Gedichtes im Geburtshaus d. Dichters vorgestellt. – In: Oranienburger Generalanzeiger v. 11.11.1996. (ZA 1996+)

BERGER, ANDREAS: Makel auf der weißen Weste des Weltmannes. »Braunschweig schenk' ich mir« – Gotthard Erler über Th. Fontanes Weltläufigkeit. – In: Braunschweiger Ztg v. 5.9.1996. (ZA 1996+)

BYT, L.: Fontanes Spuren in Teupitz verblassen. Zwei Aufenthalte d. Schriftstellers könnten dauerhaft im Kulturkalender d. Stadt verankert werden. – In: Märkische Allgemeine. Potsdamer Tagesztg v. 18.2.; Zossener Rundschau v. 24.2.1997. (ZA 1997+)

FRANKE, LARS: Unterm Birnbaum, in Letschin. Oderbruchdorf widmete Th. Fontane ein Museum. – In: Märkische Allgemeine v. 29.3.1996. (ZA 1996+)

GASEROW, VERA: Patentierter Fontane. Mit d. Dichter d. Mark will ein findiger Bayer abkassieren. – In: Die Zeit v. 15.11.1996. (ZA 1996+)

GLOMB, RONALD: Hommage an den »unsterblichen« Theodor Fontane. Potsdamer Archiv plant schon jetzt für d. 100. Todestag d. Schriftstellers im Sept. 1998. – In: Berliner Morgenpost v. 31.1.1997. (ZA 1997+)

HENNINGER, MARCEL: Fontane-Stadt ist auf den Birnbaum gekommen. – In: Bild v. 9.11.1996. (ZA 1996+)

HUBEMAN, ANNE E.: Dear Mr. Erickson Nelson. – In: Der Volksfreund/People's Friend (Buffalo). Bd. IV (Jan./Feb. 1997) Nr. 1, S. 8-9. [Leserbrief zu »John Maynard«-Übers.] (ZA 1997+)

HÜBNER, PETER: Gute Predigten nur in Nestern. Th. Fontane über d. Gottesdienst u. d. neue Kirche. – In: Norddt. Neueste Nachrichten v. 24.9.1996. (ZA 1996+)

JULING, PETER: »Die Debatte kommt nicht vom Fleck.« Parlamentarisches bei Th. Fontane. – In: Das Parlament v. 17./24.1.1997. (ZA 1997+)

KASSELT, RAINER: Seit Grass fontanisierte, grassiert Fontane. Herausgeber Gotthard Erler vom Aufbau-Verlag sprach in Dresden über Bücher, Bestseller u. Mehlpampe. – In: Sächsische Ztg v. 2./3.3.1996. (ZA 1996+)

KÖRNER, BIRGIT: Fontanes Name nicht verkäuflich. Neuruppin wehrt sich gegen seltsames »Patent«. – In: Neues Deutschland v. 26./27.10.1996. (ZA 1996+)

KRICKOW, GITTA: Hier verewigten sich Moltke und Fontane. Das Gästebuch von Hakenberg, wo 1675 d. Schlacht von Fehrbellin geschlagen wurde. – In: Berliner Morgenpost v. 17.2.197. (ZA 1997+)

NELSON, BURT ERICKSON: The Odyssey of a Legend: John Maynard's Buffalo Saga. – In: Der Volksfreund/People's Friend (Buffalo). Bd. VIII (Okt./Nov. 1996) Nr. 5, S. 11-12. [s. Fontane, Theodor: John Maynard] (ZA 1996+)

NEUMANN, ARNO: Mit Fontane fing alles an. Ilse Nitsche hat Fontane-Archiv um nicht alltägl. Briefe bereichert. – In: Märkische Allgemeine v. 3.4.1996. (ZA 1996+)

PALMERT-ADORFF, BEATE: Eigentlich war es doch nur ein Ehebruch wie hundert andere. (Klassiker neu gelesen). – In: Frankfurter Neue Presse; Nassauische Neue Presse v. 18.5.1996. (ZA 1996+)

PFÜTZNER, KLAUS: Nichts ist mehr sicher. Das theater am palais am Festungsgraben bringt Fontanes »Unwiederbringlich«. – In: Neues Deutschland v. 29.3.1996. (ZA 1996+)

RÖSEL, MANFRED: »Wir haben es hier sehr gut getroffen«. Th. Fontane steht als prominenter Kurgast Kissingens im Schatten zahlreicher anderer Persönlichkeiten. – In: Saale-Ztg v. 8.7.1995. (ZA 1995+)

RUSS, BRUNO: Der Vater im Blickpunkt. Kurt Böwe im Kleinen Haus. Fontane: »Meine Kinderjahre«. – In: Wiesbadener Kurier v. 10.5.1996. (ZA 1996+)

SCHAUKA, FRANK: Wie patent ist Theodor Fontane? Geburtsstadt Neuruppin vor Problem: Name als Marke beim Patentamt geschützt. – In: Märkische Allgemeine v. 25.2.1996. (ZA 1996+)

SCHWERK, EKKEHARD: Die Dörrsche Gärtnerei und eine Landpartie nach Halensee. Spurensuche in Sachen Ku'damm bei Fontane u. in alten Adreßbüchern. – In: Der Tagesspiegel v. 27.7.1996. (ZA 1996+)

SEIBT, GUSTAV: Und wo ist die Kutsche geblieben? (Berliner Tagebuch) – In: Berliner Ztg v. 6.2.1997. [betr. »Effi-Briest«-Grab] (ZA 1997+)

SERAUKY, EBERHARD: Auf Kriegsfuß mit der Algebra. Th. Fontane war kein Musterschüler und der väterliche Bücherschrank viel aufregender als Unterricht. – In: Märkische Allg. v.28.6.1996. (ZA 1996+)

SPRECKELSEN, TILMAN: Grete Minde und das Feuer. Tangermünde, e. städtebauliches Kleinod an d. Elbe, wurde durch e. Brand u. e. Novelle berühmt. – In: Die Zeit Nr. 51 v. 13.12.1996. (ZA 1996+)

STEYER, ELFRIEDE: Ein Stein für den Dichter. Fontaneplatz feierlich eingeweiht. Urenkelin enthüllte Denkmal. – In: Berliner Ztg v. 3.6.1996. (ZA 1996+)

STEYER, ELFRIEDE: Das Schweigen der Schüler. Fontanes »Mathilde Möhring« rief keine Fragen hervor. – In: Berliner Ztg v. 17.1.1997. (ZA 1997+)

STITZ, MICHAEL: Millionen für ein Lebenswerk. Kieler will Fontane-Handschriften verkaufen, um Virchow-Ausgabe zu finanzieren. – In: Flensburger Tageblatt; Norddeutsche Rundschau v. 11.10.1996. (ZA 1996+)

WEIS, OTTO JÖRG: Selbst der Birnbaum, dritte Generation – ein Mickerling. Der Ururenkel von Fontanes legendär gutem Baron plagt d. armen Leute im armseligen Ribbeck im Havelland. – In: Frankfurter Rundschau v. 30.12.1996. (ZA 1996+)

WENDT, B.: Fontane immer wieder entdeckt. Fotoausstellung nach gezielter Spurensuche in d. Mark Brandenburg. – In: Märkische Allgemeine v. 4.3.1996. (ZA 1996+)

4. *Fontane in den elektronischen Medien*

CD-ROM:

FONTANE, THEODOR: Irrungen, Wirrungen. – Stuttgart: Reclam 1996. (Reclam Klassiker auf CD-ROM; 11) (CD 12/1996)

THEODOR FONTANE. Schach von Wuthenow. Unterm Birnbaum. Irrungen, Wirrungen. Effi Briest. Der Stechlin. Lyrik in Ausw. In ungek. Fassung. Voll interaktive CD-ROM mit integr. Textverarbeitung, Einf. zu d. Werken, zu Biogr. u. Epoche, mit Kurzinh. u. bibliograph. Ang., Ill. u. Tonbsp. – o.O. X-libris 1996. (bibliothek X-libris) (CD 13/1996)

Audio-CDs:

THEODOR FONTANE. Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Sprecher: Gunter Schoß. Musik: Peter Cäsar Gläser. 4 CDs. 1. Freienwalde und Falkenberg. 42 min. 47 sec.; 2. Der Schloßberg bei Freienwalde und die Uchtenhagens. 39 min. 51 sec.; 3. Buckow und Der Blumenthal. 48 min. 33 sec.; 15. Kloster Chorin. 46 min. 45 sec. – Produktion: Unterlauf und Zschiedrich [1996]. (CD 7-10/1996)

REICHEL, ACHIM: Regenballade. [enth. »Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland« u. »John Maynard« als Rockballaden]. – WEA 1991. (CD 11/1991)

Audio-Kassetten:

FONTANE, THEODOR: Cecile. Ungek. Ausg. gelesen von Gert Westphal. [Mit e. Einl. von Hanjo Kesting: »'Wer mal drin sitzt', kommt nicht wieder heraus«. Über Th. Fontane u. seinen Roman »Cécile«.] 5 Audiokassetten im Schuber. – Hamburg: Polygram 1996. Produktion: Norddt. Rundfunk, Hannover. Aufnahme: Juni 1985. (MB 49/1996=1-5)

THEODOR FONTANE. Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Sprecher: Gunter Schoß. Musik: Peter Cäsar Gläser. 4 MCs. 1. Freienwalde und Falkenberg; 2. Der Schloßberg bei Freienwalde und die Uchtenhagens; 3. Buckow und Der Blumenthal; 15. Kloster Chorin. – Produktion: Unterlauf u. Zschiedrich [1996]. (MB 45-48/1996)

5. *Nachträge*

CAVIOLA, HUGO: Zur Ästhetik des Glücks: Th. Fontanes Roman »L'Adultera«. – In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 26 (1990), S. 309-326. (ZA 1990+)

FONTANE, THEODOR: Saturday evening, August 23. – In: Standard v. 23.8.1856. (ZA 1856+)

FONTANE, THEODOR: The German Legion – Prince Albert. To the Editor of the Morning Chronicle. – In: Morning Chronicle v. 23.8.1856. (ZA 1856+)

FONTANE, THEODOR: Von vor und nach der Reise. Plaudereien u. kl. Geschichten. – Berlin: F. Fontane & Co. 1894. 237 S. [Erstausg.] (96/22)

SERVAES, FRANZ (Rez.): Theodor Fontane, Stine. Berlin, Fontane, 1890. – In: Deutsche Litteraturztg Nr. 47 v. 22. Nov. 1890, Sp. 1733-1734. (ZA 1890+)

SERVAES, FRANZ (Rez.): Zwei Berliner Theaterkritiker. (Theodor Fontane und Alfred Kerr.) Causerien über Theater von Th. Fontane. Hrsg. Paul Schlenther. Berlin, F. Fontane & Co. 1905; Theodor Fontanes Briefe an seine Familie. Zwei Bde. Berlin, F. Fontane & Co. 1905. – In: Neue Freie Presse, Wien. Nr. 14552 v. 26.2.1905, S. 36. (ZA 1905+)

TEICHMÜLLER, WILHELM: Theodor Fontanes Ahnen. – In: Märkische Ztg Neuruppin v. 5.3.1937. [Abschr.] (ZA 1937+)

Informationen

Preiserhöhung

Ab diesem Heft (63/1997) muß auf Grund gestiegener Herstellungskosten die Gebühr für das Einzelheft auf DM 15,- (plus Versand) erhöht werden. Wir bitten unsere Abonnenten nach 3 Jahren ohne Preiserhöhung um Verständnis.
Mitglieder der Theodor Fontane Gesellschaft e.V. erhalten wie bisher die Hefte im Rahmen ihrer Mitgliedschaft kostenlos.

Vertriebshinweise

Die Fontane Blätter können als Einzelheft oder auch im Abonnement (2 Hefte jährlich) direkt bezogen werden vom Theodor-Fontane-Archiv, PF 60 15 45, 14415 Potsdam.

Direkt beim Theodor-Fontane-Archiv können gegen eine Gebühr (zuzüglich Versandkosten) bestellt werden:
- das Gesamtregister der Fontane-Blätter für die Hefte 1/1965-57/1994. 126 S. (DM 6,50)
- das Gesamtinhaltsverzeichnis der Hefte 1/1965-61/1996 (eine Liste aller Inhaltsverzeichnisse). 30 S. (DM 2,50)
- Angebotsliste älterer, noch lieferbarer Hefte (ohne Gebühr)
- eine Diskette (DOS, 3,5, 1,44 MB, virengeprüft), die folgende Dateien im ASCII-Code (als reinen Text) enthält:
  - das Gesamtregister der Fontane-Blätter für die Hefte 1/1965 bis 62/1996 (geht über das o. g. gedruckte Register hinaus);
  - das Gesamtinhaltsverzeichnis;
  - Hinweise für Autoren;
  - die laufenden Bibliographien (Primär- und Sekundärliteratur) aus den Heften 53/1992 – 63/1997. (DM 8,50)
- Horlitz, Manfred (Hrsg.): Theodor-Fontane-Archiv Potsdam. 1935-1995. Berichte, Dokumente, Erinnerungen. – Berlin: Berliner Bibliophilen Abend 1995. 206 S. Mit zahlr. Abb. (DM 28,-)

Fontane-Archiv im Internet

Ab sofort ist das Archiv im Netz der Netze zu finden unter
http://www.cseditors.com/archive/fontane_archiv/fonthome.htm

Autorenverzeichnis

Prof. Dr. Renate Böschenstein, Genf
Dr. Hans Ester, Nijmegen
Prof. Dr. Hubertus Fischer, Hannover
Ernst-Chr. Gädtke, Berlin
Prof. Dr. Christian Grawe, Melbourne
Christine Hehle, Berlin
Dr. Walter Hettche, München
Dr. Manfred Horlitz, Potsdam
Dr. Mayumi Kikawa, Nagoya
Dr. Roswitha Loew, Frankfurt/Oder
Dr. Michael Masanetz, Leipzig
Rudolf Muhs, London
Prof. Dr. Helmuth Nürnberger, Hamburg
Prof. Dr. Jutta Osinski, Bonn
Dr. Marianne Schütze, Seevetal
Dr. Evgenij Volkov, Orel

Post erreicht die Autoren über die Redaktion.

Impressum

Im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs, Potsdam und der Theodor Fontane Gesellschaft e.V. herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger

Redaktion: Bettina Plett, Köln; Peter Schaefer, Potsdam

Redaktionsschluß für Heft 64/1997: 13. Juni 1997

Anschriften:

Theodor-Fontane-Archiv
Am Bassin 4, 14467 Potsdam
Postfach 60 15 45, 14415 Potsdam
Telefon: 03 31/29 29 83
Fax: 03 31/2 70 96 81
e-mail: wolzo@rz.uni-potsdam.de
http://www.cseditors.com/archive/fontane_archiv/fonthome.htm

Theodor Fontane Gesellschaft e. V.
Am Alten Gymnasium 1
16816 Neuruppin
Telefon/Fax: 0 33 91/65 27 72

Koordination: Bernd Thiemann

Alle, die über Fontane arbeiten, bitten wir, auch künftig ein Exemplar ihrer Veröffentlichung, einschließlich Diplomarbeiten und Dissertationen, im Interesse der Forschung an das Theodor-Fontane-Archiv einzusenden. Wir sind für alle Hinweise dankbar.
Für die uns im letzten Halbjahr von Fontane-Freunden, Institutionen und Verlagen zugesandten Materialien danken wir im Namen aller Benutzer des Archivs.

Wichtiger Hinweis für Autoren:
Bitte fordern Sie ein Formblatt zur Manuskriptgestaltung an, bevor Sie ein Manuskript einreichen.

Umschlagentwurf, Typographie:
Minkewitz & Schneider, Berlin
Satz, Druck und Verlag:
UNZE Verlagsgesellschaft mbH, Potsdam

ISSN 0015-6175